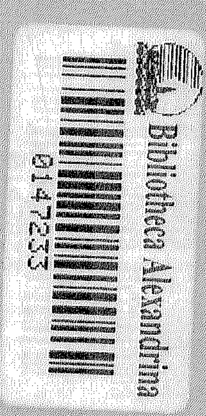
تطور الأدب الحديث في مصر

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

الدكتور أحمد هيكل





دار المعارف

الطبعة السادسة

تطور الأدب الحديث في مصر

من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية

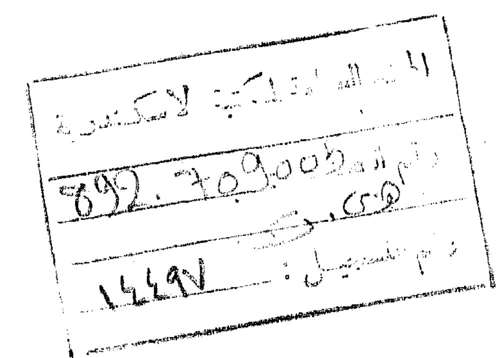
تأليف

الدكتور أحمد هيكل

أستاذ الأدب بكلية دار العلوم – جامعة القاهرة

الطبعة السادسة

١٩٩٤





دار المعارف

الموضوع	الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يبدأ العصر الحديث للأدب العربي في مصر – بل للتاريخ المصري كله – بتلك السنوات التي شهدت خروج البلاد من ظلمات العصر التركي ، لتفتح عيونها على نور الحضارة الحديثة ، ولتأخذ طريقها في موكب المدنية المتقدمة . وذلك بعد أن أغمضت عيونها عن النور ، وعوقت خطاها عن السير زهاء ثلاثة قرون ؛ هي مدة الحكم التركي الكريه .

ومن الممكن تحديد تلك البداية ، بسنوات الحملة الفرنسية (من سنة ١٧٩٨ م إلى ١٨٠١م) أي بأواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر . وليس ذلك باعتبار الحملة الفرنسية خيراً أسدى إلى مصر ، بل باعتبارها عملا عدوانيًّا مدبراً ، أثار في مصر ما كمن من عناصر القوة . فقد اتخذت الحملة الفرنسية من العلم أسلحة ضمن أسلحتها ، ومن العلماء جنداً في عداد جندها . ومن هنا رأى المصريون في تلك الحملة علماً غير ما يعرفون ، وعلماء غير ما يعهدون ، وأدركوا خطورة ذلك كله عليهم إن لم يكن لهم مثله . فتطلعوا إلى نور الحضارة الحديثة ، وبدءوا التأهب للسير في موكب المدنية المتقدمة . . وهكذا كانت تلك الحملة تنبيهاً غير مقصود لعناصر القوة في الشعب المصري العظيم ، تماماً كما تنبه عناصر المقاومة في جسم الكائن الحي ، حين يتسلل إلى دمه مكروب يريد أن يفتك به ، فيتسلح الجسد بما فيه من قوى كامنة ، ويقاوم بما احتفظ به من حيوية محجبة ، وحينئذ قد يكسب مناعة أقوى مع الزمن ، وصحة أتم على الأيام .

وقد تعاقبت السنون منذ تلك البداية إلى عهدنا الحاضر ، ومر الأدب – والتاريخ المصري كله – بفترات مختلفة ، لكل منها طابع خاص .

ولذا يحسن أن يقسم هذا العصر الحديث الطويل ، الذى يبلغ نحو قرن وثلثى قرن ، إلى فتراته المختلفة ، التى يتميز كل منها — إلى حد كبير — بطابعه السياسى والاجتماعى والثقافى ، ثم بطابعه الأدبى ، نتيجة لذلك كله . وبهذا يتيسر الدرس ، ويكون أقرب إلى الدقة . وتلك الفترات هى :

الفترة الأولى : من الحملة الفرنسية إلى ولاية إسماعيل (من ١٧٩٨ إلى ١٨٦٣) .

الفترة الثانية : من ولاية إسماعيل إلى الثورة العرابية (من ١٨٦٣ إلى ١٨٨٢) .

الفترة الثالثة : من الاحتلال البريطانى إلى نهاية ثورة ١٩ (من ١٨٨٢ إلى ١٩٢٢) .

الفترة الرابعة : فترة ما بين الحربين (من ١٩٢٢ إلى ١٩٣٩) .

الفترة الخامسة : من الحرب العالمية الثانية إلى قيام ثورة ٢٣ يولية (من ١٩٣٩ إلى ١٩٥٢) .

الفترة السادسة : من قيام الثورة إلى اليوم (من ١٩٥٢ إلى اليوم) .

وإذا تأملنا الفترة التى نعيشها اليوم ، وقارناها بما نعرف من تاريخ الفترات السابقة ؛ وجدنا الاختلاف يصل أحياناً إلى درجة التباين أو التناقض ، وخاصة إذا كانت المقارنة بين اليوم والأمس البعيد . وهذا من شأنه أن يثير تساؤلا معقولا ، وهو: كيف يمكن أن يندرج مثل هذا التاريخ الطويل المختلف الفترات تحت عصر واحد ؟ وكيف يمكن مثلا أن يسمى كلٌّ من نتاج أوائل القرن التاسع عشر ونتاج الثلث الأخير من القرن العشرين « بالأدب الحديث » مع ما بينهما من خلاف ليس أقل من الخلاف بين القديم والحديث ؟

والجواب أن القديم والحديث من الأمور النسبية ، فما هو حديث اليوم ، سوف يكون قديماً فى الغد ، وما هو قديم اليوم ، قد كان حديثاً بالأمس . وكل ما فى الأمر أن تاريخنا الأدبى مرتبط بتاريخنا السياسى ، وقد اصطلح

على تسمية ذلك العصر الذى سلف تحديده « بالعصر الحديث » رغم أن أوائله أوشكت أن تفقد صفة الحداثة . . وإذن فهو عصر حديث ، لأنه يقابل ما كان من عصور قديمة ، ثم لأنه العصر الذى بدأ فيه فعلا ما يسمى بتاريخ مصر الحديث ، وأخيراً لأنه منذ بدايته يخالف فى وضوح هذا التخلف المؤلم الذى فرض على الشعب المصرى من قبل ، خلال العهد التركى .

ومهما يكن من أمر ، فالمهم ليس الاسم ، وإنما هو الدرس ، وما دام أساس الدرس هو التمييز بين فترات ذلك العصر ، وتحديد سمات كل فترة وخصائص أدبها ، فهذا يكفى .

وسوف أتناول فى هذا الكتاب الذى بين يدى القارئ « تطور الأدب الحديث فى مصر » من أول هذا العصر الحديث إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، أى خلال أربع فترات من هذه التى تؤلف هذا العصر . وقد اتخذت من الحرب العالمية الثانية نقطة انتهاء لهذا الكتاب ؛ لأنها — فى رأيى — بداية مرحلة جديدة فى الحياة الفكرية والأدبية ؛ ففى سنواتها عُرف كثير مما كان مجهولا عن الاشتراكية وفكرها وأدبها ، وفى أعقابها أخذ الاتجاه الواقعى الاشتراكى يجذب طائفة من المفكرين والأدباء المصريين . وهكذا لم يعد الفكر والأدب الغربيان ينفردان بالتأثير كما كان الحال قبل تلك الحرب ، وإنما ظهر مؤثر جديد له قوته وفعاليته مما سيتضح بجلاء فى الأدب المصرى بعد تلك الحرب . كل ذلك بالإضافة إلى ما وفد من مذاهب واتجاهات من الغرب ، وما نشأ من قيم وأفكار منذ تلك الحرب ، التى غيرت الكثير من المقررات والمواضعات ، الأمر الذى يجعل منها نقطة انتهاء لعصر ونقطة ابتداء لعصر جديد ؟

وسوف أحاول أن أعرض فى هذا الكتاب لكل الأنواع الأدبية التى عاشت خلال كل فترة ، وأن أتتبع كل نوع فى تطوره من فترة إلى أخرى وذلك من خلال المؤثرات العامة التى وجهت الأدب كله ، ثم من خلال العوامل

الخاصة التى أسهمت فى تشكيل كل نوع أدبى على حدة .

ونظراً لوفرة النتاج القصصى والمسرحى فى فترة ما بين الحربين ، قد خصصت له كتاباً مستقلاهو فى الواقع مكمل لهذا الكتاب . وقد عرضت فى الكتاب الثانى هذا النتاج عرضاً نقدياً يأخذ حقه من التفصيل ، بجانب ما اشتمل عليه هذا الكتاب الأول من عرض تاريخى قضت الضرورة أن يكون على شىء من الإجمال . وهذا الكتاب الثانى هو « الأدب القصصى والمسرحى – من أعقاب ثورة ١٩ إلى قيام الحرب العالمية الثانية » .

أما ما تبقى من فترات العصر الحديث – منذ الحرب العالمية الثانية إلى اليوم – فأرجو أن أوفق إلى إنجاز دراسة عنها قريباً إن شاء الله .

والله الموفق . ومنه يستمد العون .

المؤلف

تمهيد

الحالة الثقافية والادبية قبل العصر الحديث

كانت القرون الثلاثة التى سيطر فيها الحكم التركى على مصر ، قد عملت عملها فى إغماض العيون ، وتكبيل العقول ، وعقل الإرادات ، وعقد الألسنة . فقد فرض الأتراك على البلاد نوعاً من الاحتلال هو فى حقيقته محاولة لقتل البلاد مادياً وأدبياً . وذلك أن احتلالهم قد عمل على امتصاص كل خيرات الشعب ، ومصادرة جميع موارده ، وسجن أروع قدراته ، وتعويق أعظم ملكاته . وفى سبيل تنفيذ ذلك قد نقل الأتراك من مصر — أول احتلالهم — كثيراً من العلماء والفنانين ، وعديداً من الكتب والنفائس[1] ، ثم تركوا الدواوين ، وجعلوا أهم الرياسات والأعمال الإدارية فى أيدى الأتراك وأذنابهم من المماليك ، ثم أكثروا من فرض الضرائب ، وأهملوا كل إصلاح ، ولم يوجهوا أية رعاية إلى التعليم ؛ حتى لقد أغلقت المدارس بل هدمت وانتهبت[2] . وكانت النتيجة أن انطفأت شعلة الحياة العلمية فى البلاد ، إلا وميضاً ينبعث من الأزهر ، الذى ظل الملاذ لما بقى من علوم الدين واللغة ، وإن كان يعانى فى تلك الآونة كثيراً من الجمود ، ككل مظاهر الحياة فى ذلك العهد المظلم[3] . . كذلك تعطلت الحركة الأدبية بل تحجرت ، وانحرفت اللغة العربية بل فسدت ؛ فكثر فيها التركى

---

(١) انظر : بدائع الزهور لابن إياس ، وتاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ٤٢ — ٤٣ .

(٢) انظر : تاريخ الحركة القومية للرافعى ج ١ والخطط التوفيقية لعلى مبارك ج ١ ص ٨٧ .

(٣) كانت قد نسيت العلوم الرياضية والطبيعية والعقلية ، بل أهمل كل تطوير أو ابتكار فى الدراسات اللغوية والشرعية ، وأصبح كل النشاط ترديداً للقديم البالى ، ومحاولة من البعض لعمل حواشى وتقريرات ، كما فعل الصبان فى حاشيته على الأشمونى ، والزبيدى فى تاج العروس .

والعامى ، وحادت عن قواعد الإعراب ، وابتعدت عن سلامة التركيب العربى الأصيل[١] .

ومن هنا أصبح الأدب فى حالة من السقم تقارب الموت . فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية هزلية ، ليس وراءها أى صدق إحساس أو فنية تعبير ، بل ليس وراءها حتى تقليد لتلك النماذج الرائعة ، من أدبنا فى عصور الازدهار ، وإنما هى نماذج شاحبة مفتعلة غالباً ، تغطى ركاكتها فى أكثر الأحيان ألوان من البديع ، كثيراً ما تبدو كأكفان ذات ألوان وتطاريز ، تلف أجداثاً وعظاماً نخرة .

وقد كان أغلب النتاج الأدبى لتلك الفترة ، يدور حول الأمداح النبوية والأمور الإخوانية ، والمراثى الباردة ، والمواعظ المباشرة ، وتسجيل بعض الأحداث فى لغة سقيمة . على أن الروح المصرية وبعض ومضاتها الفنية، كانت تلوح فى بعض النماذج الفصحى حيناً، وتنفس عن نفسها عن طريق الأدب الشعبى أحيانا . وكان هذا الأدب الشعبى ممثلا فى الموال، والأغنية، والسيرة الشعبية ، التى كان منها الدينى « كسيرة السيد البدوى » أو « سيرة سيدى إبراهيم الدسوقى » أو « قصة سيدنا على ورأس الغول » ، كما كان منها التاريخى البطولى مثل« أبى زيد الهلالى » و « عنترة » و « الظاهر بيبرس» و « سيف بن ذى يزن » . بل غلب هذا الاتجاه حتى أصبح لقب الشاعر يطلق عادة على شاعر الربابة ، الذى يقص تلك الأشعار على الناس فى المقاهى والمحافل . وهذا يؤكد أن الروح الفنية عاشت كامنة فى ضمير الشعب ، تنتظر الجو الملائم للانطلاق الرائع .

ويكفى لتصور المستوى العلمى ، وما بلغه من تخلف حينذاك ، أن نقرأ ما حكاه الجبرتى عن دهشته البالغة هو وبعض إخوانه ، خلال زيارتهم

---

(١) اقرأ على سبيل المثال : بدائع الزهور وعجائب الدهور لابن إياس ، وعجائب الآثار فى التراجم والأخبار للجبرتى ؛ فالأول يمثل صدر العصر التركى ، والثانى يمثل آخره ، وكلاهما يكتب بلغة تبعد كثيراً عن الاستقامة ، مما يصور فساد اللغة طيلة هذا العهد المظلم .

لمعمل علمي من معامل الفرنسيين ، وحضورهم بعض التجارب هناك. فقد تحدث الجبرتي عن ذلك كله وكأنه يتحدث عن عمل من أعمال السحر . . يقول الجبرتي في حديثه عن المعمل وبعض التجارب العلمية التي كان يجريها الفرنسيون: « . . . وأفردوا مكاناً في بيت حسن كاشف جركس لصناعة الحكمة والطب الكيماوي . ومن غريب ما رأيته في ذلك المكان أن بعض المتقيدين لذلك ، أخذ زجاجة من الزجاجات الموضوعة فيها بعض المياه المستخرجة ، فصب منها شيئاً في كأس ، ثم صب عليها شيئاً من زجاجة أخرى ، فعلا الماء ، وصعد منه دخان ملون حتى انقطع وجف ما في الكأس، وصار حجراً أصفر ، فقلبه على البرجات حجراً يابساً أخذناه بأيدينا ونظرناه ، ثم فعل كذلك بمياه أخرى فجمد حجراً ياقوتياً ، ثم أخذ مرة شيئاً قليلا جداً من غبار أبيض ووضعه على السندال وضربه بالمطرقة بلطف ، فخرج له صوت هائل كصوت القرابانة ، انزعجنا منه فضحكوا منا . . . ولهم فيه أمور وأحوال وتراكيب غريبة ، ينتج منها نتائج لا يسعها عقول أمثالنا »[١] .

كذلك يكفي لتصور المستوى اللغوي أن نقرأ بعض ما كتبه ابن إياس[٢] أو الجبرتي، وإن كان الجبرتي يمتاز بكثير من الروح المصرية ذات الومضات الفنية ، التي تلوح أحياناً من خلال التهافت اللغوي . ومن ذلك قوله متحدثاً عن بعض الولاة : « ومما اتفق له أن بعض التجار أراد الحج ، فجمع ما عنده من الذهبيات والفضيات واللؤلؤ والجوهر ومصاغ حريمه، ووضعه في صندوق وأودعه عند صاحب له بسوق مرجوش، يسمى الخواجا علي الفيومي ، بموجب قائمة أخذها معه مع مفتاح الصندوق ، وسافر إلى الحجاز، وجاور هناك سنة،

---

(١) انظر : عجائب الآثار للجبرتي جـ ١ ص ٣٥ – ٣٦ .

(٢) لابن إياس كتابة تقرب من العامية أحياناً ، مثل قوله عن ثورة بعض الجند « فصاروا يسبوا ملك الأمراء سباً فاحشاً وكان سبب ذلك أنه كان لهم ثلاثة أشهر جامكية منكسرة ، فنفق عليهم شهرين وتأخر لهم شهراً واحداً فقالوا ما نسافر حتى ينفق علينا الشهر المنكسر ، وإلا نزلنا نهبنا المدينة وشوشنا على الناس » ، انظر : بدائع الزهور جـ ٥ ص ٣٠٢ .

ورجع مع الحجاج ، وحضر إليه أحبابه وأصحابه للسلام عليه ، وانتظر صاحبَه الحاج على الفيومى فلم يأته ، فسأل عنه فقيل له: إنه طيب بخير ، فأخذ شيئاً من التمر واللبان والليف ووضعه فى منديل ، وذهب إليه ودخل عليه ووضع بين يديه ذلك المنديل، فقال له : من أنت، فإنى لا أعرفك قبل اليوم حتى تهادينى ؟ فقال أنا فلان صاحب الصندوق الأمانة ، فجحد معرفته وأنكر ذلك بالكلية ، ولم يكن بينه وبين بينة تشهد بذلك ، فطار عقل الجوهرى ، وتحير فى أمره ، وضاق صدره ، فأخبر بعض أصحابه ، فقال له : اذهب إلى كجك محمد أوده باشه ، فذهب إليه وأخبره بالقصة ، فأمره أن يدخل إلى المكان الداخل ولا يأتى حتى يطلبه ، وأرسل إلى الفيومى ، فلما حضر إليه بشّ فى وجهه ورحب به وآنسه بالكلام الحلو ، ورأى فى يده سبحة مرجان فأخذها من يده يقلبها ويلعب بها ثم قام كأنه يزيل ضرورة وأعطاها لخادمه وقال له : خذ خادم الخواجا صحبتك ، واترك دابته هنا عند بعض الخدم ، واذهب صحبة الخادم إلى بيته ، وقف عند باب الحريم وأعطهم السبحة أمارة ، وقل لهم : إنه اعترف بالصندوق الأمانة . فلما رأوا الأمارة والخادم ، لم يشكوا فى صحة ذلك . وعندما رجع كجك محمد إلى مجلسه، قال للخواجا : بلغنى أن رجلا جواهرجى أودع عندك صندوقاً أمانة ثم طلبه فأنكرته ، فقال : لا وحياة رأسك ، ليس له أصل ، وكأنى اشتبهت عليه ، أو أنه خرفان وذهلان، ولا أعرفه قبل ذلك ولا يعرفنى ، ثم سكتوا ، وإذا بتابع الأوده باشه والخادم داخلين بالصندوق على حمار فوضعوه بين أيديهما ، فانتقع وجه الفيومى واصفر لونه ، فطلب الأوده باشه صاحب الصندوق، فحضر فقال له : هذا صندوقك ؟ قال : نعم ، قال له : عندك قائمة بما فيه ؟ قال : معى ، وأخرجها من جيبه مع المفتاح ، فتناولها الكاتب وفتحوا الصندوق ، وقابلوا ما فيه على موجب القائمة ، فوجدت بالتمام ، فقال له : خذ متاعك واذهب . ثم التفت إلى الخواجا الفيومى — وهو ميت فى جلده ينتظر ما يفعل به — فقال له : صاحب الأمانة أخذها ، إيش جاوسك ؟

فقام . ينفض غبار الموت وذهب »[١] .

وأخيراً يكفى لتصور حال الشعر وما منى به – فى الأعم الأغلب – من هزال وتستّر وراء بعض المحسنات ، أن نقرأ مثل هذين البيتين لبعض الشعراء فى وفاء النيل :

النيل فى مصرَ أوفى فى توتَ حادى وعاشرْ
والناس قد أرّخوه لله جبر الخواطر[٢]

فالشاعر ليس عنده شىء يقوله إلا التأريخ للعام الذى أوفى فيه النيل ، وكان عام ١١١٧ هـ . وهو ما أجهد الشاعر نفسه – وأجهدنا معه – ليرمز إليه بحروف الشطر الأخير من البيتين[٣] .

على أن بعض نماذج الشعر كانت تخلو من المحسنات التى فى مقدمتها التأريخ ، وتأتى مجرد سرد مجانب لأبسط مقومات الشعر ، بل غير سالم من الانحراف اللغوى . وإن اشتمل أحياناً على الروح المصرى اللطيف . ومن ذلك قول الشيخ حسن البدوى :

كنْ جارَ كلبٍ ، وجار الشرّةِ اجتنبِ
ولو أخا لك من أمٍ يسُرى وأبِ

---

(١) انظر : عجائب الآثار للجبرتى ج ١ ص ٩٧ .

(٢) انظر : عجائب الآثار للجبرتى ج ١ ص ٣٠ .

(٣) لكل حرف من الحروف الهجائية رقم يقابله ؛ فالشاعر يأتى بكلمات ذات حروف يؤدى حاصل جمعها إلى الرقم المطلوب . والحروف تقابل بالأرقام هكذا :

أ	ب	ج	د	ه	و	ز	ح	ط	ى	ك	ل	م	ن	س	ع
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠

ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

وعلى هذا تكون حروف كلمات الشطر الأخير مقابلة بـ ٦٥ + ٢٠٥ + ٨٤٧ والمجموع هو ١١١٧ .

أهم أسباب اليقظة

١ — أسلحة علمية للحملة الفرنسية :

كانت الحملة الفرنسية ترمى إلى تكوين إمبراطورية شرقية قوية مستقرة[١]، لذلك اتخذت العلم سلاحاً ضمن أسلحتها ، وحشدت العلماء جنداً ضمن جنودها [٢] . وكان من مظاهر ذلك أن أنشأ العلماء الفرنسيون المصاحبون للحملة فى مصر ، مراكز للأبحاث الرياضية . ومراصد فلكية ، ومعامل كيماوية ؛ كما أنشأوا بعض المصانع ومعملا للورق ، ثم مجمعاً علمياً لدراسة أحوال مصر الطبيعية والجغرافية ، والاجتماعية والاقتصادية ؛ والتاريخية والثقافية ؛ وكان ذلك أساساً لإمداد الحكومة الفرنسية بالمعلومات والتوجيهات والإحصاءات والخرائط ، ولتأكيد الوجود الفرنسى فى مصر وإقامته على دعائم من العلم والخبرة . . كذلك أقام الفرنسيون مطبعة عربية وأصدروا صحيفتين فرنسيتين ونشرة باللغة العربية ، كما أقاموا أيضاً مسرحاً للتمثيل ، كانوا يقدمون فيه رواية فرنسية كل عشر ليال ، وفتحوا مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين ، ومكتبة عامة جمعوا فيها ما حملوه معهم من كتب وما جمعوه من مساجد مصر وأضرحتها . وكانوا يدعون بعض المصريين إلى مشاهدة ما بها من كتب ، كما كانوا يدعونهم إلى مشاهدة بعض تجاربهم العلمية ، وذلك لتأليف قلوبهم وإيهامهم بأنهم جاءوا لتحضيرهم والنهوض بهم[٣] .

ولعل مما يرتبط بهذه المظاهر ، تشكيلهم للديوان ، الذى كان يضم تسعة

---

(١) انظر : تاريخ الحركة القومية جـ ١ ص ٦٦ .

(٢) انظر : تاريخ الحركة القومية جـ ٢ ص ٧٩ ، ١١٨ .

(٣) اقرأ فى الأعمال العلمية والفنية للحملة الفرنسية : تاريخ الحركة القومية جـ ١ ص ١١٨ إلى ١٥٦ .

أعضاء من علماء الأزهر ؛ وذلك للعمل على استتباب الأمن ، والتظاهر بأن الشعب يشارك فى حكم نفسه[١].

ويلاحظ أولا ، أن أغلب تلك المظاهر الثقافية متصل بالعلم العملى ، كما يلاحظ ثانياً ، أن جميعها جاءت فى صورة عدوانية ضمن الحملة الفرنسية الغازية . ومن هنا لم يكن لها تأثير فعلى فى وصل المصريين بالثقافة الأوربية ، وبخاصة الثقافة الأدبية ، وإنما اقتصر تأثير كل هذه المظاهر على الإثارة أو الإيقاظ ؛ حتى أحس البعض بوجوب التغيير وتطلع إلى التسلح بوسائل أفضل ، وهذا ما عبر عنه الشيخ حسن العطار[٢] بقوله حينذاك : « إن بلادنا لا بد أن تتغير أحوالها ويتجدد ما بها من العلوم والمعارف »[٣] .

٢ – أول الاتصال الفعلى بالثقافة الحديثة :

كان محمد على جنديا ألبانيا مغامراً ، قد جاء إلى مصر ضمن الحملة التركية التى اشتركت فى إخراج الفرنسيين سنة ١٨٠١م . وقد امتدت أطماعه إلى الاستقلال بمصر أولا ، ثم تأسيس إمبراطورية كبيرة ثانياً. واستطاع بدهائه ومكره أن يخدع القوى الشعبية التى ظهرت قوتها أثناء مقاومة الفرنسيين ، حتى ولته تلك القوى حاكماً على البلاد سنة ١٨٠٥ م . وما لبث أن خان تلك القوى، فاضطهد زعماءها وعلى رأسهم السيد عمر مكرم، كما غدر بالمماليك فنكل بهم فى مذبحة القلعة . ورأى أن الحاجة ماسة إلى قوة مسلحة تخمد القوى الشعبية التى يدين لها بعرشه ، وترهب بقايا المماليك الذين ينازعونه سلطانه ، كما تحميه من تركيا التى تملك عزله ، وإنجلترا التى تهدد أطماعه[٤].

فعمد إلى إنشاء جيش قوى، وعمل كل ما من شأنه أن يحيط هذا الجيش

---

(١) انظر : المصدر السابق ج ١ ص ٩٥ وما بعدها .

(٢) هو من كبار علماء الأزهر ، وممن تولوا مشيخته ، وقد عاصر الحملة الفرنسية وكان على صلة ببعض علمائها . وهو أستاذ لرفاعة الطهطاوى . وقد توفى سنة ١٨٣٥ م .

(٣) انظر : الخطط التوفيقية لعلى مبارك ج ٤ ص ٣٨ .

(٤) اقرأ عن محمد على بالتفصيل فى : تاريخ الحركة القومية للرافعى ج ٢ ص ٣١١ وما بعدها ؛ وج ٣ .

بأسباب القوة ، فأنشأ مدرسة حربية ، ثم مدرسة للطب ليقوم أبناؤها بعلاج الجيش ، ثم أنشأ مدرسة للصيدلة ، وأخرى للطب البيطرى . وأخرى للهندسة . كما أنشأ عدداً من المدرس الابتدائية والتجهيزية [١].

وقد استقدم محمد على — أول الأمر — الأساتذة الأجانب للتدريس فى المدارس المختلفة ، ونظراً لعدم معرفة هؤلاء بلغة البلاد أو معرفة التلاميذ بلغتهم ، فقد استعان بالمترجمين من السوريين والمغاربة وغيرهم [٢].

كذلك أرسل محمد على البعثات إلى أوربا ، ليقوم أبناؤها فيما بعد بمطالب الجيش ، وللتدريس فى تلك المدارس التى هى فى خدمة الجيش . وقد تعددت البعثات وتنوعت ، بين هندسية وطبية وزراعية وصيدلية وقانونية وسياسية وكيماوية ، كما كان منها بعثات للتخصص فى الطباعة والحفر والميكانيكا وغيرها [٣].

وهكذا كان أول لقاء عملى بين المصريين والثقافة الغربية فى العصر الحديث . وقد أنتج هذا اللقاء ثماراً طيبة ؛ فقد عاد هؤلاء المبعوثون بعلم جديد وعقلية جديدة إلى بلادهم ، فعلموا فى المدارس وعملوا فى المصالح ، وترجموا وألفوا وخططوا ، وبهذا وضعوا أساس الحركة الثقافية والأدبية الحديثة . كما بدءوا تطوير اللغة بما ترجموا اليها من علوم حديثة . وبما أمدوها به من مصطلحات جديدة ، ثم بما عبروا عنه من أفكار وموضوعات منوعة . أكثرها يتصل بالحياة ، ويرتبط بموكب الثقافة الإنسانية المتطورة .

وكان من أجلّ مظاهر ذلك ، مدرسة الألسن التى اقترح إنشاءها رفاعة الطهطاوى ، وعُهد إليه بإدارتها . وكانت تعنى بدراسة اللغات الفرنسية

---

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ١٩ وما بعدها ، وتاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ٣٠ ، ١٦٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٢٠ — ٢١ ، وتاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم ص ٤٣٤ — ٤٥٣ .

وانظر كذلك : Studies on the Civlization of Islam, Gibb. P. 247 .

والإيطالية والتركية والفارسية ، إلى جانب آداب اللغة العربية والتاريخ والجغرافيا والشريعة الإسلامية والشرائع الأجنبية .

وقد استطاعت مدرسة الألسن بفضل خريجيها ، أن تترجم كثيراً من الكتب القيمة ، كما ترجم رفاعة رسائل عديدة فى مختلف الفنون والعلوم ، وترجم كذلك بعض قطع من الشعر الفرنسى ، من بينها نشيد « المرسيلييز » ، وترجم دستور فرنسا وعلق عليه بوعى لمفاهيم الحرية وحقوق المواطنين ونظام الحكم (١) .

ولعل من أهم المظاهر الثقافية التى عرفت فى تلك الآونة ، إنشاء المطبعة الأميرية سنة ١٨٢٢ ، ثم إصدار صحيفة سميت أولا باسم « جورنال الخديو » ، ثم أخذت اسم « الوقائع المصرية » . وكانت تحرر أولا بالتركية والعربية ، ثم صارت تكتب بالعربية وحدها (٢) .

وليس من شك فى أن تلك الألوان الثقافية قد أثمرت ثماراً طيبة منذ تلك الآونة ، رغم ما كان من نكسة للثقافة وتعويق للفكر فى عهد عباس الأول وسعيد ، على اختلاف فى درجة التعويق ، ومظهر النكسة بين هذين الحاكمين الرجعيين (٣) .

---

(١) تاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ص ٤٧٨ وما بعدها . واقرأ عن رفاعة فى : رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى ، والخطط التوفيقية لعلى مبارك ج ١٣ ص ٥٣ ، وتراجم مشاهير الشرق ج ٣ ص ١٩ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعى ج ٤ ص ٤٧٠ وما بعدها .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٣ ص ٦٣ وما بعدها ، وأدب المقالة الصحفية فى مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ١ ص ١١٠ ، ١٢٦ ، ١٢٧ . وتاريخ الحركة القومية للرافعى ج ٣ ص ٥٣٧ — ٥٣٨ .

(٣) أغلق عباس المدارس بما فى ذلك مدرسة الألسن ، واستدعى أعضاء البعثات ونفى رفاعه الطهطاوى إلى السودان ، وأمر أولا بقصر الترجمة على التركية ، ثم ألغاها نهائياً . أما سعيد فرغم أنه أتاح بعض الفرص للمصريين بإلغاء نظام الاحتكار وإباحة الترقى فى الجيش إلى رتبة ضابط ؛ فإنه قد ألغى ديوان المدارس ، وأوقف مطبعة بولاق وعطل حركة الترجمة والنشر . اقرأ : تاريخ التعليم فى مصر — عصر عباس وسعيد ، لأحمد عزت عبد الكريم .

وهناك ملاحظات على تلك الحركة الثقافية التى كانت فى عهد محمد على، منها أنها دارت – قبل كل شىء – حول الجيش ولم تتجه أساساً إلى إضاءة الحياة المدنية، ومنها أنها عنيت أولا بأبناء الأتراك والمماليك، وكان حظ أبناء الشعب منها ضئيلا، ومنها أنها اهتمت – أكثر ما اهتمت – بالجوانب العملية والمادية، ولم تعط إلا القليل للجوانب النظرية والأدبية.

ولهذا كله لم يكن تأثير تلك الحركة الثقافية على الحياة الفكرية والأدبية قويًّا، وخاصة إذا ذكرنا أن الشعب كان فى ذاك العهد يعانى من سوء الحالة الاقتصادية ما لا يمكنه أن يفرغ لفكر أو يقبل على أدب؛ فقد نزع محمد على الأرض من يد الفلاحين وأصبح هو المالك لكل شىء، أما الناس عنده فهم أشبه بآلات تعمل لتنتج له ما يرضى طمعه، كما كان الوالى هو صاحب الأمر فى كل شىء، وليس للشعب رأى فى أمور بلده، بعد نفى الزعامات الشعبية واضطهاد العناصر الوطنية، وحكم الشعب حكماً استبداديًّا غاشماً.

وأهم الثمار التى جنيت من هذه الحركة الثقافية هى ظهور جماعة من المثقفين المصريين، الذين نهلوا من ثقافة الغرب وعرفوا لغته وبعض أدبه، وأصبحوا يمثلون – آخر الأمر – لوناً جديداً إلى جانب اللون التقليدى الممثل فى علماء الأزهر حينذاك. وهؤلاء المثقفون الجدد سيقومون هم وتلاميذهم بريادة التيار الثقافى الجديد والتبشير بحياة أدبية جديدة، رغم ما حدث من تعويق وانتكاس فى عهدى عباس وسعيد على ما سبقت الإشارة إليه[١].

وربما كان من ثمار تلك الحركة كذلك، انتعاش اللغة العربية بعض الانتعاش، وتجددها بعض التجدد، وذلك لأنها أصبحت لغة العلوم الحديثة ولغة الصحافة الجديدة ووسيلة الأفكار والنظم الوافدة؛ فاتسعت للمصطلحات العلمية والفنية، ومالت أكثر إلى الموضوعية، وتخلصت نوعاً من الركاكة والتكلف. وربما كانت تلك بداية اللغة العربية الحديثة المتطورة[٢].

---

(١) اقرأ الهامش السابق.

(٢) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢١.

الأدب وأولى محاولات التجديد

أما الأدب فقد ظل — فى جملته — على ما كان عليه من قبل ، فكان أبرز الأدباء طائفة من الشيوخ ذوى الثقافة التقليدية ، وممن عاشوا على التراث الأدبى المتصل بالعهد التركى . ولم يظهر من بين أصحاب الثقافة الحديثة من يمثلون اتجاهاً مقابلا فى الأدب للاتجاه القديم ، كما حدث فى العلم ؛ لأن التحول كان تحولا علميًّا ، لم يمس الحياة الأدبية مسًّا واضحاً . ومع ذلك فقد ظهر فى كتابات قلة من ذوى الثقافة الجديدة بعض لمحات تجديدية جديرة بالتسجيل فى الشعر والنثر على السواء وهذا تفصيل القول فى كل من الفنين الأدبيين .

١ — الشعر :

كان أكثر الشعر من هذا اللون التقليدى المتخلف الردىء ، الذى يستر هزاله وتهافته بألوان من المهارة اللفظية ، والحيل اللغوية ، والمحسنات البديعية المتكلفة ، كعمل أبيات تقرأ من اليسار كما تقرأ من اليمين ، أو أبيات كل كلماتها معجم الحروف ، أو كل كلماتها مهمل الحروف ؛ وكعمل أبيات أوائل حروفها تؤلف بيتاً آخر أو أبياتاً من الشعر ، أو تدل على اسم معين أو تاريخ خاص ؛ وكعمل أبيات كل كلماتها مبدوءة بحرف معين ، أو كل كلماتها مفرقة الحروف ، وما إلى ذلك .

ومن النماذج السائرة فى هذا الاتجاه ، أغلب أشعار الشيخ على الدرويش [١] ؛

(١) اقرأ ترجمته فى : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٢ ، والآداب العربية فى القرن التاسع عشر للويس شيخو ج ١ ص٧٩ ، وأعيان البيان للسندوبى ص ٤٦ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن ص ٥٦ .

فهو مثلا يتغزل ببيتين بادئاً كل الكلمات فيهما بحرف العين ، فيقول :

عَلَىَّ عَلَىَّ عينيك عَـذْلُ عواذلى
عذابٌ ، عليها عند عاشقها عَذْبُ
عِذارك عُذرى ، عُجْبُ عِطفك عُدَّتى
عيونُك عَضْبِى عَادَ عائبها عَضْبُ[1]

ومثلُ الشيخ على الدرويش كثيرون ، مثل الشيخ محمد شهاب الدين المصرى[2] ، الذى يقول فى الوصف ، جاعلا كل همه أن يأتى بكل الكلمات مفرقة ، مع ما أمكن من الجناس :

رَاحَ دَنٍ أَدَرْتَ أَمْ ذَوْبَ وَرْدِ ... رَقَّ إذ دَارَ دُونَ آسٍ وَوَرْدِ
رُبَّ روضٍ أراك دَوْحَ أَراكٍ ... دُون أوراقِ وَرْدِهِ رَاقَ وِرْدِى
إن ذَوَى زَارَهُ وازن رُوَاهُ ... دَرٌّ وَدْقٍ وَرَدَّهُ أَىَّ رَدٍّ[3]

وقد كانت بعض نماذج الشعر فى تلك الفترة تخلو من الألاعيب والمحسنات ، ولكنها تأتى سطحية الفكرة ، مهزوزة الصورة فاترة التأثير . ومن ذلك قول الشيخ حسن قويدر[4] :

يا طالب النصح خذ مِنِّى مُحَبَّرةً ... تُلقَى إليها على الرَّغم المقاليدُ
عروسةً مِن بنات الفكر قد كُسيت ... ملاحة ولها فى الخد توريد
كأنها وهْىَ بالأمثال ناطقة ... طير له فى صميم القلب تغريد
احفظ لسانك من لغو ومن غلط ... كُلُّ البلاء بهذا العضو مرصود

---

(١) ديوان السيد على الدرويش ص ١٧ .

(٢) اقرأ ترجمته فى : الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٨٤ وما بعدها ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٣ ، وأعيان البيان السندوبى ص ٢٥ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن ص ١٦ .

(٣) ديوان السيد محمد شهاب الدين ص ٦ .

(٤) اقرأ فى ترجمته : الآداب العربية للويس شيخو ج ١ ص ٥٣ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢٣٢ — ٢٣٣ ، وأعيان البيان للسندوبى ص ١٧ .

واحذر من الناس لا تركن إلى أحد ... فالخل فى مثل هذا العصر مفقود
بـواطنُ الناسِ فى ذا الدهر قد فسدت ... فالشر طبع لهم والخير تقليد[١]

على أن نماذج قليلة من شعر تلك الفترة كانت أقل تكلفاً ، وأكثر قرباً من روح الشعر ، ومن تلك النماذج قول الشيخ حسن العطار[٢] راثياً :

أحاديثُ دهرٍ قد ألمَّ فأوجعا ... وحلَّ بنادى جمعنا فتصدعا
لقد صال فينا البين أعظم صولة ... فلم يُخلِ مِنْ وقع المصيبة موضعا
وجاءت خطوب الدهر ترى فكلما ... مضى حادث يعقبْه آخرُ مسرعا
وحل بنا ما لم نكن فى حسابه ... من الدهر ؛ ما أبكى العيون وأفزعا
خطوب زمان لو تمادى أقلها ... بشامخ رضوى أو ثبيرٍ تضعضعا
وأصبح شأن الناس ما بين عائد ... مريضاً وثانٍ للحبيب مشيعا
لقد كان روض العيش بالأمن يانعا ... فأضحى هشيما ظله متقشعا
أيحسن ألا يبذل الشخص مهجة ... ويبكى دما إن أفنت العين أدمعا
وقد سار بالأحباب فى حين غفلة ... سرير المنايا عاجلا متسرعا
وفى كل يوم روعة بعد روعة ... فلله ما قاسى الفؤاد وروعا[٣]

ولعل السبب فى قرب بعض نماذج قليلة كهذه من روح الشعر ، أن أصحابها كانوا على شىء من الصلة بالشعر القديم الجيد . فالشيخ العطار مثلا قد جمع طائفة من أشعار ابن سهل الإشبيلى ، قد نشرت على أنها ديوان هذا الشاعر

---

(١) الآداب العربية للويس شيخو جـ ١ ص ٤٩ .

(٢) اقرأ ترجمته فى : تاريخ الجبرتى جـ ٤ ص ٢٣٢ ، والخطط التوفيقية جـ ٤ ص ٣٨ ، ومناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوى ص ٣٧٦ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان جـ ٤ ص ٢٣٢ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعى جـ ٣ ص ٤٧٢ .

(٣) هذه الأبيات من قصيدة واردة فى الجبرتى جـ ٤ ص ٢٣٢ — ٢٣٣ ، وهى فى رثاء الشيخ محمد الدسوقى .

الأندلسى الكبير[١] . وهذا دليل على صلة هذا الشيخ ببعض نماذج الشعر القديم الجيد .

بل إن نماذج أقل من السابقة القريبة من روح الشعر ، قد ظهرت فى أواخر تلك الفترة ، وتضمنت أوائل سمات التجديد ، وإن لم تكن من الشيوع بحيث تعد اتجاهاً . وكان أصحاب هذه النماذج ، هم بعض تلاميذ ذلك الجيل السابق ، وكانوا ممن أضافوا إلى ثقافتهم العربية ثقافة أجنبية . فقد نظم رفاعة الطهاوى[٢]

---

(١) هو من شعراء القرن السابع الهجرى عاش أكثر حياته فى إشبيليه ، وكان يهوديا فأسلم ثم مات غريقاً وهو فى رحلة بحرية . وكان معروفاً برقة الغزل وعذوبة الشعر . كما كان من الوشاحين الكبار .

(٢) ولد فى طهطا سنة ١٢١٦ هـ (١٨٠١) م ، وتنقل مع والده فى بعض أقاليم الصعيد ، وحين توفى والده وهو صغير تولى أخواله تربيته ، وبعد أن حفظ القرآن ومبادئ علوم اللغة والدين قدم على الأزهر ، ودرس على كبار العلماء فيه ، وكان من أهم أساتذته الشيخ حسن العطار ، الذى كان يقرب رفاعة ويؤثره بدروس وتوجيهات علمية قيمة . وبعد أن قضى رفاعه فى الأزهر ثمانى سنوات . عين واعظاً وإماماً لإحدى فرق الجيش المصرى ، وبعد نحو عام ، اختير إماماً للبعثة التعليمية الموفدة إلى فرنسا ، وكان الذى زكاه لهذه المهمة أستاذه الشيخ حسن العطار . وفى فرنسا لم يقنع بمهمة الإمامة بل تعلم اللغة الفرنسية ، وشارك أعضاء البعثة فى الدرس ، بل فاقهم فى ذلك ، والغالب أنه ضم إلى أعضاء البعثة منذ أبدى استعداداً فائقاً لهذه المهمة . وقد اتجه بصفة خاصة إلى إتقان الترجمة ، التى أجادها إجادة فائقة . وإلى ذلك درس التاريخ والجغرافيا والأدب والرياضيات والطبيعيات والقوانين .

وبعد نحو خمس سنوات عاد إلى مصر ، فعين مترجماً فى مدرسة الطب ومدرساً للترجمة بالمدرسة الفرنسية الملحقة بها ، كما أسند إليه إدارة المدرسة التجهيزية التى كانت تعرف بمدرسة المارستان . ثم نقل إلى مدرسة المدفعية بطره ، وعهد إليه بترجمة العلوم الهندسية والفنون الحربية ، ثم أعفى من هذا العمل ، وأسند إليه أمر نظارة مكتبة المدرسة التجهيزية بالقصر العينى وكانت مكتبة كبيرة تحوى ١٥,٠٠٠ مجلد معظمها بالفرنسية والإيطالية ، كما أسند إليه رياسة فرقة الجغرافيا بهذه المدرسة وأخيراً نقل إلى رياسة مدرسة الألسن ، التى ارتبط اسمها به ، والتى صارت أشبه بكلية آداب وحقوق وتجارة معاً ، وبعد نجاح باهر لمدرسة الألسن ، ألغيت فى عهد عباس ونقل رفاعة إلى السودان للإشراف على مدرسة ابتدائية هناك . وقد ضاق صدر رفاعه بهذا النفى كما فجع فى مدرسة الألسن .=

بعض الأشعار الوطنية ، كما نظم بعض الأناشيد الحماسية . كذلك نظم صالح مجدى[1] — تلميذ رفاعة — طائفة من الأناشيد التى نراها فى نهاية ديوانه .
وكل من الشعر الوطنى وشعر الأناشيد ، ذو طابع تجديدى واضح ، على الأقل إذا قيس بما كان من طابع الشعر فى تلك الفترة . وذلك أن الشعر الوطنى وشعر الأناشيد الحماسية ، فيه حديث عن الوطن بهذا المفهوم السياسى والحضارى الجديد ، وفيه كذلك تمجيد لهذا الوطن ، والحث على افتدائه وبذل كل شىء فى سبيله . . ثم إن الأناشيد بخاصة فيها — إلى جانب تمجيد الجيش — تلوين فى موسيقى الشعر ، من حيث تنويع الوزن وتعديد القافية ، ورعاية تناسق خاص بين الأجزاء ، واختيار إيقاع ملائم ، يناسب الإنشاد الجماعى ، أو يساير خطوات الجند ومن إليهم . . وكل هذا جديد ، يذكر بالفضل للرائد الطهطاوى وتلميذه صالح مجدى .

ومن نماذج شعر رفاعة الوطنى ، الذى يأتى متناثراً فى قصائده قوله :

ولئن حلفتُ بأن مصر لجَنّةٌ وقطوفها للفائزين دوانى

= ولما ولى سعيد خلفاً لعباس ، أعيد رفاعة إلى مصر ، فحاول استئناف رسالته فعين ناظراً ثانياً للمدرسة الحربية ، ثم رئيساً لها فأدخل فيها كثيراً من العلوم المدنية ليعوض بها مدرسة الألسن ، حتى لقد ألحق بها قلماً للترجمة ، جعل عليه تلميذه صالح مجدى . . . ولكن المدرسة الحربية ألغيت بعد حين على يد سعيد وعطل نشاط رفاعه الجم . وقد ظل بغير منصب حتى عهد إسماعيل ، ثم عين عضواً فى « قومسيون الديوان » الخاص بالمدارس ، كما عين عضواً فى « القومسيون » الخاص بالنظر فى المكتبات . ثم اختير ناظراً لقلم الترجمة . وحين أنشئت صحيفة روضة المدارس جعلت تحت نظارته . وظل فى هذه المناصب حتى توفى سنة ١٢٩٠ هـ (١٨٧٣) م .

اقرأ ترجمته فى : الخطط التوفيقية لعلى مبارك جـ ١٣ ص ٥٣ ، ومشاهير الشرق لجورجى زيدان جـ ٢ ص ١٩ ، وتاريخ الحركة القومية للرافعى جـ ٣ ص ٤٧٠ ، ورفاعه الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى .

(١) اقرأ ترجمته فى مقدمة ديوانه المطبوع ، وهى بقلم ابنه محمد ، والخطط التوفيقية جـ ٨ ص ٢٢ ، والآداب العربية للويس شيخو جـ ٢ ص ١٨ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان جـ ٤ ص ١٩٤ .

والنيـــل كوثرها الشهى شرابه لأبر كُلّ البرّ فى أيْمانى (١)

ومما يصلح شاهداً على ريادة رفاعة لفن الأناشيد الحماسية قوله :

يا أيهـــا الجنـــودُ والقـــادة الأســـودُ
إنْ أمّـــكُمْ حســـودُ يعود هامى المدمـــعِ

* * *

فـــكم لكم حـــروبُ بنصـــركم تـــؤوبُ
لم تثنـــكم خطـــوبُ ولا اقتحـــام معمـــعِ

* * *

وكم شهدتم من وَغَى وكم هَزمتم مَن بَغَى
فمـــن تعـــدى وطغى على حماكم يُصرعِ (٢)

ومما يلفت النظر ويحمل على الإعجاب ، ما نراه فى بعض هذا اللون من شعر رفاعة من تاوين فى موسيقى الشعر ، وخروج على رتابة النغم خروجاً لم يألفه الشعر العربى ، لا فى عصر الشاعر ولا فيما قبله من عصور ، ولا نكاد نجد له شبيهاً إلا عند الأندلسيين الوشاحين المجيدين . وبمثل هذا اللون من الشعر ، يعتبر رفاعة من رواد التجديد فى موسيقى الشعر الحديث . ومن شواهد ذلك قوله :

يا حزبنا قُمْ بنا نسودُ فنحن فى حربنا أسودُ
عند اللقا بأسنا شديدُ هامُ عدانا لنا حصيدُ
حامِى حِمَى مصرِنا سعيدُ فى عصره مجدنا يعودُ
بجنـــده المُجنَّـــدِ وسيفه المهنـــدِ

---

(١) ورد هذان البيتان ضمن قصيدة لرفاعه فى : تخليص الإبريز فى تلخيص باريز ص ١٩١ .

(٢) هذا النشيد وارد فى مواقع الأفلاك رفاعه الطهطاوى ص ١٠ .

ونصرِه المؤيـــدِ وعزه المشـــيد
في عصره مجدنا يعود[١]

فالشاعر فضلا عن تلوينه للقوافى فى هذا النشيد ، قد استخدم بحرين ؛ إذ استخدم مخلع البسيط فى الأشطر الطوال ، واستخدم مجزوء الرجز فى الأشطر القصار ، وهذا ما لم يجرؤ عليه إلا أئمة التجديد من الوشاحين أنفسهم .

وأغلب الظن أن رفاعة — رائد هذا الشعر الوطنى ، ورائد فن النشيد بصفة خاصة — قد تأثر بما قرأ وسمع من شعر فرنسى وربما تأثر فى هذا الباب بالذات ، بنشيد المارسيلييز — نشيد الثورة الفرنسية المعروف — الذى ترجمه رفاعة ضمن ما ترجم من آثار الفكر الفرنسى[٢] . وأغلب الظن كذلك أن رفاعة كان على معرفة ببعض نماذج الموشـــحات التى من خصائصها تنوع الأوزان والقوافى . وقد استطاع رفاعة بذكاء أن يطوع هذا القالب الغنائى الأندلسى لمضمونات وطنية وحماسية ، فكانت بواكير الأناشيد فى الأدب الحديث .

وخلاصة القول فى شعر تلك الفترة إذن ، أن الطابع العام كان الطابع التقليدى المتخلف الردىء ، الذى منه نماذج تعمد إلى الألاعيب والمحسنات ، كأكثر نماذج الشيخ الدرويش والشيخ الشهاب ، ومنه نماذج تنجو من الألاعيب والمحسنات ، ولكن تتورط فى السطحية والاهتزاز والفتور ، وبالإضافة إلى هذا الطابع العام كانت توجد نماذج قليلة أقرب إلى روح الشعر ، كبعض نماذج الشيخ العطار ، ثم كانت توجد نماذج أقل ، تحمل بواكير التجديد ؛ كوطنيات الطهطاوى وأناشيده ، وكأناشيد تلميذه صالح مجدى . فهذه الفترة على طابعها التقليدى المتخلف الردىء ، قد حوت فى آخرها بذور التجديد الشعرى الذى سيتضح فى الفترة التالية .

---

(١) انظر : رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى ص ١٢٢ .

(٢) حول ما ترجمه رفاعة متصلا بالأدب ، اقرأ : رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى ص ١٨٢ وما بعدها .

٢ – النثر :

أما النثر فقد كان معظمه كالشعر فى عمومه ، من حيث التقليدية المتخلفة . فهو غالبا يعبر عن موضوعات ساذجة ، ويتقوقع فى الرسائل والمقامات ونحوها ، من الأنواع التقليدية ، ثم هو يتستر بالمحسنات ، ولا يسلم كثيراً من التهافت .

ومن أمثلة ذلك قول الشيخ على الدرويش من رسالة يهدد فيها أحد الشعراء بالهجاء :

« وإنّى نصحتك نصيحة الشفيق ، لعلك من الغى تفيق ، فإن رجعت نجوت بالهرب ، وإلا فوحق من أخلاك من الأدب ، وجعل شعرك ضحكة للعجم والعرب ؛ أعمل فيك دقيقة من صناعة الآداب ، ما جاء بها أحد على ممر الأحقاب ، وما سمعها سامع إلا وحفظها ، ولا نظرها ناظر إلا ولحظها ، فإن حفظت عرضك فبها ، وإلا فأنا لها »[١] .

ومنه أيضاً – وإن كان أقرب نوعاً إلى الفن – قول الشيخ حسن العطار فى رسالة :

« أما بعد فإن أحسن وشى رقمته الأقلام ، وأبهى زهر تفتحت عنه الأكمام ، عاطر سلام يفوح بعبير المحبة نفْحُه ويُشرق فى سماء الطروس صُبْحه .

سلام كزهر الروض أو نفحة الصَّبا أو الراح تُجلى فى يدِ الرَّشأ الألمى

سلام عاطر الأردان ، تحمله الصَّبا سارية على الرَّنْد والبان ، إلى مقام حضرة المخلص الوداد ، الذى هو عندى بمنزلة العين والفؤاد ، صاحب الأخلاق الحميدة ، حلية الزمان الذى حلى به معصمه وجيده »[٢] .

على أن بعض النثر قد خطا خطوة أبعد من تلك الأغراض الساذجة ، كما تحرر بعض الشىء من التهافت والمحسنات ، وأصبح يحمل زاداً فكريّاً حيناً ، وتجارب إنسانية حيناً آخر ، ويحاول أن يأخذ شكلا جديداً غير شكل الرسالة

---

(١) أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى ص ٦٤ .

(٢) إنشاء العطار ص ١٢ .

والمقامة وما إليهما . وكان باكورة ذلك كتاب « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » لرفاعة الطهطاوى . هذا الكتاب الذى تحدث فيه رفاعة عن رحلته إلى باريس ، ووصف كثيراً من انطباعاته ومشاهداته ، كما نقل عديداً من المعارف والنظم والقوانين التى أعجب بها فى فرنسا .

ورغم أن الكتاب قد جاء مزيجاً من خصائص كتب الرحلات والكتب العلمية ، والتقارير الرسمية ، مع خلو تام من كل عنصر روائى ؛ فإن بعض الباحثين يعتبره البذور الأولى للرواية التعليمية فى الأدب الحديث ، وذلك لتقديمه ما قدم من معارف من خلال رحلة ؛ ثم لتمهيده لأعمال جاءت بعد ذلك فيها الهدف التعليمى وفيها كثير من العناصر الروائية [١] .

والكتاب بعد ذلك ذو قيمة كبيرة من الناحية الفكرية ؛ فهو صورة لاحتكاك عقلية أزهرية مستنيرة بالحضارة الأوربية ، وهو كذلك صورة لجرأة مثقف مصرى فى وصف قيم ديمقراطية وأنظمة دستورية رآها فى فرنسا ، وأعجب بها ، وأعلن هذا الإعجاب فى بيئة كانت تحكم فى تلك الآونة حكماً استبدادياً غاشماً [٢] . وقد ذكر رفاعة أن الذى نبهه إلى تأليف هذا الكتاب هو أستاذه الشيخ حسن العطار ، فهو يقول فى المقدمة : « فلما رسم اسمى فى جملة المسافرين ، وعزمت على التوجه ؛ أشار على بعض الأقارب والمحبين ، لا سيما شيخنا العطار — فإنه مولع بسماع عجائب الأخبار ، والاطلاع على غرائب الآثار — أن أنبه على ما يقع فى هذه السفرة ، وعلى ما أراه وما أصادفه من الأمور الغريبة ، والأشياء العجيبة ؛ ليكون نافعاً فى كشف القناع عن هذه البقاع » [٣] .

ويقول رفاعة معلقاً فى كتابه على ما أورد من نصوص الدستور الفرنسى :

« إن سائر الفرنسيين متساوون قدام الشريعة ، معناه سائر من يوجد فى

---

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٥٢ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ص ٥٧ .

(٣) تخليص الإبريز ص ٤ (طبعة وزارة الثقافة) .

بلاد فرنسا من رفيع ووضيع ؛ لا يختلفون فى إجراء الأحكام المذكورة فى القانون ؛ حتى إن الدعوى الشرعية تقام على الملك ؛ وينفذ عليه الحكم كغيره . فانظر إلى هذه المادة فإنها لها تسلط عظيم على إقامة العدل ، وإسعاف المظلوم ، وجبر خاطر الفقير ، بأنه كالعظيم نظراً إلى إجراء الأحكام. ولقد كادت هذه القضية أن تكون من جوامع الكلم عند الفرنساوية ، وهى من الأدلة الواضحة على وصول العدل عندهم إلى درجة عالية ، وتقدمهم فى الآداب الحضرية »[1] .

على أن لرفاعة عملا آخر أكثر أهمية فى هذه الناحية من ذاك الكتاب ، هذا العمل هو ترجمته « لمغامرات تلماك » Les Aventures de Telemaque التى كتبها القس الفرنسى فينيلون Fenelone — وقد سمى رفاعة الترجمة « مواقع الأفلاك فى وقائع تلماك » . ولعل الأدب العربى الحديث لم يعرف ترجمة لرواية فرنسية قبل ترجمة رفاعة لتلك الرواية ، وهكذا تأتى أهمية تلك الترجمة أولا من حيث إنها أول مظهر من مظاهر النشاط الروائى فى مصر خلال العصر الحديث ، ثم تأتى أهميتها ثانيا من حيث ما اشتملت عليه من نقد لاستبداد عباس الأول ، ومن دعوة محجبة للمصريين إلى التآزر والاتحاد للمقاومة والخلاص ، ثم تقديم لبعض قيم الديمقراطية ومبادئ الحرية[2] . فقد ذكر رفاعة أنه قصد بترجمة تلماك : « إسداء نصائح إلى الملوك والحكام، وتقديم مواعظ لتحسين سلوك عامة الناس » . ولكن يلاحظ بوضوح أنه اختار هذه الرواية بالذات لكونها أنسب الأعمال لحاله وموقف عباس منه ، حين اضطهده ونفاه إلى السودان . ولذا نرى رفاعة فى تلماك يتحدث عن الملك المصرى الذى ينفى « منظور » إلى السودان بسبب بعض الوشايات ، ثم يتحدث عن ملك جديد يتولى المُلك بعد الملك السابق ويطلق سراح جميع الأسرى[3] . وهو فى ذلك يوشك أن يتحدث عن نفسه ونفى عباس له ، وتطلعه إلى حاكم عادل يأتى بعد عباس .

---

(١) انظر : تخليص الإبريز ص ٨٠ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٥٧ — ٦٠ .

(٣) انظر : وقائع تليماك ص ١٨ وما بعدها.

ونراه فى موضع آخر يقول : « الملك هو ولى الأمر فى الرعية ، يأمر وينهى ، وأحكام المملكة وقوانينها تجرى عليه . . وإذا أساء الاستعمال تغل يده ؛ فإن الأهالى سلمته الشرائع وديعة بشرط أن يكون أباً للرعايا بموافقتها »[١] .

وهو هنا يوشك أن يسمى عباساً ويحرض عليه .

وفى موضع ثالث يقول : « . . . فالحكمة الإلهية التى أوجدت البرية من العدم ، تحب أن تكون بينهم رابطة تربطهم بالاتفاق والاتحاد ، وأن يكونوا إخواناً ؛ فإن جميع البشر أبناء رجل واحد ، انتشروا فى جميع جهات الأرض ، فإذا كلهم إخوان ، ومحبة الإخوان واجبة ، فويل لأهل الجحود الذين يتطلبون الفخار بسفك الدماء »[٢] .

وفى ذلك ما فيه من دعوة إلى التجميع وتعريض بالطغاة .

وأخيراً نلاحظ أهمية أخرى لهذه الترجمة ، وهى أن لغتها أسلس وأقرب إلى الجمال من لغة الكتاب الأول ؛ وذلك لتقدم أسلوب رفاعة فى الفترة التى بين الكتابين[٣] . ومن هنا يعتبر الكتاب بالإضافة إلى كل ما تقدم ، خطوة فى سبيل تحسين النثر العربى وتطويره .

وأخيراً هناك ظاهرة جديرة بالتسجيل تتعلق بالأدب فى تلك الحقبة . وهى الالتفات من بعض الكتاب إلى موضوع الوطن والوطنية ، بالمفهوم الحديث تقريباً ؛ فقد كان الوطن من قبل ذائباً فى جملة العالم الإسلامى أو دولة الخلافة ، وليس له دلالة خاصة ، وبالتالى ليس هناك كتابات تدور حوله وتتغنى به . أما الآن ومع كتابات رفاعة الطهطاوى بصفة خاصة ، فنحن نجد فكرة الوطن تبرز ، والتغنى به يبدأ ، حتى ليمكن أن يعتبر ما كان من ذلك حجر الأساس

(١) المصدر السابق ص ٦٦ .

(٢) المصدر السابق ص ١٩٧ .

(٣) طبع تخليص الإبريز أول مرة سنة ١٨٣٤ ، وطبع مواقع الأفلاك أول مرة سنة ١٨٦٧ . فالمدة بينهما تزيد على ثلاثين عاما .

أبرز عوامل الوعى

١ — اشتداد الصلة بالثقافة الحديثة :

كان إسماعيل مفتوناً بالحضارة الأوربية ، قد شغف بها منذ كان يدرس فى باريس ضمن من بعث بهم محمد على من أبناء الأتراك والشراكسة . فلما ولى أمر مصر سنة ١٨٦٣م[١] أراد أن يهيئ لنفسه جوًّا ملائماً من الرفاهية الغربية ، كما أراد من جهة أخرى ، أن يوهم نفسه ويوهم الآخرين بأنه حاكم متحضر ، فأكثر من إنشاء القصور وإقامة الحفلات والأخذ بمظاهر الترف والبذخ ، كما حدث فى حفلات افتتاح قناة السويس . كذلك أراد أن يحقق لنفسه ما أمكن من استقلال عن الخلافة فى تركيا ، فأكثر من الهدايا والرشوات المرسلة إلى الآستانة ، لتجنب متاعب الخلافة وما يحيط بها من مؤامرات . وقد كلفه كل ذلك نفقات ضخمة ، وحمله على التورط فى ديون كثيرة ، مما قوى النفوذ الأجنبى فى البلاد .

وكان إسماعيل بالتالى ، يرى لزاماً عليه أن يترضى الأجانب بشتى الطرق ويتملق مشاعرهم بمختلف الأساليب ، فأخذ يحاول الظهور بالسلوك الأوربى ، ويدعى السعى لجعل مصر قطعة من أوربا ، وكان من مظاهر ذلك ، إعادة البعثات للتعلم فى أوربا[٢] ، وفتح المدارس التى كانت أغلقت فى عهدى عباس وسعيد . وقد استغل رفاعة الطهطاوى وتلميذه على مبارك هذا التظاهر بالإصلاح عند إسماعيل ، فوجهاه إلى خدمة الشعب فى ميدان التعليم ، فعملا على إعادة مدرسة الألسن ، وعلى زيادتها بمدرسة الإدارة التى صارت بعد ذلك مدرسة

---

(١) اقرأ فى تاريخ إسماعيل وعصره : عصر إسماعيل لعبد الرحمن الرافعى .

(٢) اقرأ فيما يتصل بالتعليم فى ذاك العصر : تاريخ التعليم فى مصر — عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم .

الحقوق ، كذلك عملا على افتتاح كثير من المدارس الابتدائية والثانوية . ونتيجة لدعوة رفاعة إلى تعليم المرأة ، افتتحت أول مدرسة للبنات . وحين رأى على مبارك أن الهوة قد اتسعت بين التعليم الجديد الممثل فى المدارس ، وبين التعليم القديم الممثل فى الأزهر ، وأن الأزهر بصورته التى كان عليها فى تلك الآونة لم يعد صالحاً لإمداد التعليم الحديث بالمدرسين الأكفاء والمؤلفين الواعين ، أنشأ مدرسة عالية تجمع بين القديم الصالح والجديد الحى ، ويكون من أغراضها إمداد الدولة بالمدرسين والمؤلفين المتطورين . وهكذا أنشئت دار العلوم ، وافتتحت سنة ١٨٧١ لتمثل اللقاء المتزن بين الثقافتين القديمة والحديثة ، ولتخرج من لا نزال نرى تعاقب أجيالهم وتتابع آثارهم فى ميادين التعليم والتأليف ، وفى آفاق اللغة العربية وآدابها والدراسات الإسلامية (١) .

ولقد ساعد على نشر التعليم الحديث ، وعى طائفة من المثقفين وإداركهم أن الجهود الأهلية يجب أن تؤازر الجهود الرسمية ؛ فقد تألفت جمعية سميت باسم « اتحاد الشبيبة المصرية » سنة ١٨٧٩ ، ودعت إلى إنشاء المدراس لتعليم أبناء الشعب (٢) . وبهذا تعددت المدارس بمختلف المستويات ، وخطت الحركة التعليمية خطوات واسعة ، وكان لذلك أثره فى خلق طبقة كبيرة من المثقفين ، كما كان أثره فى إنماء الوعى .

٢ ـ إحياء التراث العربى :

وكان من نتائج هذا الوعى النامى فى تلك الفترة ، أن أحس كثير من المثقفين بوجوب إبراز عظمة بلادهم ، وإشراق تاريخهم ، ورقى ثقافتهم ، وجلال حضارتهم ، وأنهم هم وحضارتهم ليسوا عالة على ما جاء من الغرب ، وخاصة إذا كان ما جاء من الغرب ملكاً فى حقيقته لأولئك الأجانب الذين يمثلون السيطرة والاستغلال والتعالى . وهكذا أراد هؤلاء المثقفون أن يواجهوا الثقافة

---

(١) اقرأ فى تاريخ دار العلوم تقويم دار العلوم لمحمد عبد الجواد .

(٢) انظر تاريخ التعليم فى مصر ـ عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم ص ٧٦ .

الغربية الوافدة بثقافة عربية أصيلة . ولم يكن من الممكن أن تكون الثقافة التى خلفتها عصور التخلف الأخيرة هى الثقافة التى يمكن أن تسد حاجة هؤلاء المثقفين حينذاك ، أو تصلح لمواجهة الثقافة الغربية المتحدية . ومن هنا اتجه هؤلاء المثقفون إلى التراث العربى القديم ، وإلى انتقاء جمهرة من روائعه لإحيائها ونشرها ، للاتكاء عليها فى إرضاء الوعى النامى ، المتلهف إلى ثقافة عربية جيدة ، تقف أمام الثقافة الغربية الوافدة . وقد كانت نواة هذه الحركة « جمعية المعارف » التى ألفت سنة ١٨٦٨ [١] ، وما لبثت أن نمت نمواً سريعاً وعنيت كثيراً بإحياء عدد كبير من الكتب التاريخية والأدبية العربية ، كما عنيت بنشر طائفة من الدواوين الشعرية ، التى أنتجتها العصور العربية الزاهرة فى المشرق والأندلس [٢].

وليس من شك فى أن جمعية المعارف قد سارت على الدرب الذى بدأه رفاعة وبعض رفاقه قبل ذلك بسنوات ، حين تم على أيديهم إحياء بعض الكتب العربية [٣] متأثرين بأساتذتهم المستشرقين [٤].

وقد ساعد تلك الجمعية على إحياء ما أحيت من كتب التراث ودواوينه ،

---

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٨٠ .

(٢) من الكتب التى نشرتها جمعية المعارف : أسد الغابة فى معرفة الصحابة لابن الأثير ، وتاج العروس فى شرح جواهر القاموس ، وتاريخ ابن الوردى ، وشرح التنوير على سقط الزند ، وديوان ابن خفاجة الأندلسى ، وديوان ابن المعتز العباسى ، والبيان والتبيين للجاحظ ، وشرح الشيخ خالد على البردة ، ورسائل بديع الزمان الهمذانى .

(٣) من الكتب التى نشرت على يد هؤلاء الرواد من قبل : تفسير الفخر الرازى ، ومعاهد التنصيص ، وخزانة الأدب ، ومقدمات الحريرى ، انظر : الخطط التوفيقية ج ١٣ ص ٥٥ — ٥٦ .

(٤) كان سلفستر دى ساسى من أساتذة رفاعة ، وقد نشر كليلة ودمنة ومقامات الحريرى ورحلة عبد اللطيف البغدادى . (انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ١٤٨) .

ما كان لديها من مطبعة يسرت لها نشر تلك الكتب ، ومكنت القراء من الانتفاع بها على نطاق واسع .

ولما لم يكن من الميسور لجميع الناس اقتناء الكتب ، فقد اقترح على مبارك إنشاء دار تجمع فيها الكتب المتناثرة فى الأضرحة والمساجد ، وما يمكن من المكتبات الخاصة ، ليقصدها الناس للقراءة والإفادة مما بها من ذخائر . وهكذا أنشئت سنة ١٨٧٠ « دار الكتب المصرية »[١] التى لعبت هى الأخرى دوراً كبيراً فى نشر الثقافة وإنماء الوعى ولفت أنظار المثقفين إلى ما فى تراثهم وأدبهم من روائع .

٣ — مؤسسات سياسية ومجالات ثقافية :

وتبعاً لسياسة إسماعيل فى الظهور بمظهر الحاكم التقدمى من جانب ، ولإرضاء الأجانب من جانب آخر ، أمر بإنشاء « مجلس شورى النواب » سنة ١٨٦٦ ، كما سمح لبعض الصحف بالظهور . وقد بدأت الصحافة أول الأمر رسمية أو بعيدة عن السياسة مثل « الوقائع المصرية » التى كانت تعتبر الجريدة الرسمية للدولة ، ومثل « اليعسوب » التى كانت مجلة طبية شهرية ، و « كروضة المدارس » التى كانت مجلة ثقافية أدبية نصف شهرية ، والتى كان يشرف عليها رفاعة الطهطاوى ، ويفسح المجال فيها لمحاولات التلاميذ الأدبية ، كالتلميذ إسماعيل صبرى ، الذى سوف يصير من كبار شعراء الفترة التالية . ثم بدأت الصحافة تبعد عن الجانب الرسمى وتتصل بالسياسة ، وكانت أقدم صحيفة ظهرت على هذا النحو هى « وادى النيل » لعبد الله مسعود ، ثم تلتها « نزهة الأفكار » لإبراهيم المويلحى ومحمد عثمان جلال ، ثم « الوطن » لميخائيل عبد السيد ، ثم « أبو نضارة » ليعقوب صنوع ، هذا بالإضافة إلى ما كان يرد إلى مصر من صحف شرقية « كالجوائب » التى كانت تصدر فى الآستانة لأحمد فارس الشدياق ، والتى كانت تنشر

---

(١) اقرأ حديث على مبارك عن دار الكتب فى : الخطط التوفيقية جـ ٣ ص ١٤ .

بين موادها نماذج من نتاج كتاب مصريين[1] .

وقد شهدت أيام إسماعيل هجرة عدد كبير من مسيحيي الشام إلى مصر ، وكان ذلك فراراً من الاضطرابات التى حدثت سنة ١٨٦٠ . وقد جاء هؤلاء ومعهم حقد مرير على الخليفة التركى الذى عانوا من ضغوطه الشيء الكثير . كما كانت نفوسهم تتطلع إلى الحرية التى افتقدوها وتركوا بلادهم من أجلها ، وقد شجعهم إسماعيل على ذلك لما فيه من إضعاف لنفوذ الخلافة ، التى كانت ما تزال تلقى ظلها على مصر ، ثم لما فيه من خدمة غير مباشرة له ، وهى تحقيق أطماعه فى التفرد بالبلاد ما أمكن . وكان فى هؤلاء المهاجرين الشاميين طائفة من الأدباء والصحفيين ، أضافوا جهوداً إلى جهود المصريين فى إنضاج الوعى ، بما كتبوه وأذاعوه . وقد كانت جهودهم الصحفية فى المقام الأول فى هذا الشأن .

ومن الصحف التى أصدرها هؤلاء المهاجرون الشاميون : « الكوكب الشرقى » لسليم الحموى ، و « الأهرام » لسليم وبشارة تقلا ، و « مصر » و « التجارة » لأديب إسحق وسليم نقاش ، وغيرها[2] .

وقد كان هؤلاء المهاجرون الشاميون يأخذون غالباً طريقاً آخر غير طريق إخوانهم المصريين ، وإن كان الطريقان يبدوان طريقاً واحداً فى الظاهر ؛ فعلى حين كان المصريون يهتمون بما هو عربى إسلامى ، ويؤمنون بأن فى تراثهم أمجاداً يجب بعثها والاتكاء عليها فى تلك المرحلة من تاريخهم ، كان المهاجرون الشاميون غالباً لا يميلون إلى هذا التراث العربى القديم ، لاتصاله بالإسلام الذى يمثله الخليفة عدوهم الأول . وهكذا سنراهم يشاركون المصريين فى دعواتهم إلى التحرر والخلاص من كل ضغط وعسف ، ولكننا سنراهم فى

---

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٥٥ واقرأ فى الصحافة المصرية : تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده .

(٢) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٥٦ — ٥٧ واقرأ بتوسع فى : تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده .

الوقت نفسه لا يضيقون بالأوربيين ضيق المصريين ، كما نراهم لا يهتمون بما هو عربى اهتمام المصريين ؛ بل نراهم يحاولون إحلال فكرة الوطن محل فكرة الخلافة ، والاستعاضة بالدعوة إلى التحرر من الخليفة عن الدعوة إلى التحرر من الاستعمار . وليس من شك أنه قد كان وراء كل ذلك خصومتهم العنيفة للخليفة . وكراهيتهم لكل ما يرتبط بالخلافة ولو من بعيد[١] .

ومهما يكن من أمر . فقد أسهموا بمجهود مشكور فى إنضاج الوعى ، وتطوير الصحافة ، وإدخال بعض الفنون إلى مصر . كما كان لما استلزمته صحفهم وصحف إخوانهم المصريين من مطابع ، أثر كبير فى نشر الثقافة بصفة عامة .

وفى هذه الفترة كان قد جاء إلى مصر جمال الدين الأفغانى بآرائه الإصلاحية ودعوته التحررية ، ورأى فيه المصريون ، وإخوانهم الشاميون قوة تعين على ما يرجوه الجميع ، فالمصريون رأوا فيه الزعيم المسلم الداعى إلى الإصلاح الدينى والاجتماعى فتحمسوا له وتأثروا به ، والشاميون رأوا فيه الزعيم السياسى المنادى بالحرية ومقاومة الطغيان فالتفوا حوله وأفسحوا فى صحفهم له . وهكذا كانت حركة فكرية أدبية نشطة كان لها أثرها المحمود فى اللغة والأدب كما سنرى ذلك فى حينه إن شاء الله . ولعل مما يرتبط بما كان من منضجات للوعى ، تلك الجمعيات الثقافية المتعددة التى كانت مجالا لتبادل الآراء ، ونشر الأفكار ، وبث الوعى ، واتساع رقعة الثقافة على وجه العموم . هذا بالإضافة إلى ما كان لها من أثر فى إتاحة الفرصة للألسنة لتمرن على الخطابة وتجويد القول وتطويع اللغة . ومن أشهر تلك الجمعيات « الجمعية الخيرية الإسلامية » التى أنشئت بالإسكندرية أولا سنة ١٨٧٨ ، وكان من عمدها عبد الله النديم ، خطيب الثورة العرابية[٢] .

---

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٢٨ — ٢٩ .

(٢) تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٧٨ وما بعدها .

٤ – الثورة الأولى :

وكانت السنوات الأولى من عهد إسماعيل سنوات هدوء نسبي ، قد أفاد منه الرواد المصريون ، فى تثقيف الشعب قدر الطاقة ، وإنضاج وعيه ما أمكن . وقد كان مما ساعد على هذا الهدوء النسبي ، ارتفاع أسعار القطن المصرى نظراً للإقبال عليه فى الأسواق العالمية ، بسبب الحرب الأهلية فى أمريكا[1] . وكان إسماعيل فى تلك السنوات يمثل الحاكم المستبد ، ويساعده على استبداده انشغال الناس عنه ، بين رواد فكر ينشرون العلم وييسرون الثقافة وينفضون الغبار عن التراث ، وبين ملاك جدد يحاولون أن يربحوا لأنفسهم بعض ما يعوض خسائر الماضى .

إلا أن المسألة ما لبثت أن تأزمت فى الفترة الأخيرة من عهد إسماعيل ، فقد كسدت الأسواق ، وكثر الدائنون ، وازداد النفوذ الأجنبي ، وانكشف الغطاء عن الاستغلال ، والفساد والتبديد ، والاستهتار بمقدرات البلاد . وكانت القوى الشعبية قد بدأت تستعيد وجودها من أيام سعيد ، حين عاد الفلاحون يملكون الأرض ، وحين أبيح للمصريين أن يصلوا فى الجيش إلى مراتب الضباط[2]

وكانت مدرسة الحقوق قد نبهت كثيرين إلى الحقوق والقوانين ، كما كانت هى ودار العلوم والجمعيات الثقافية قد شحذت الألسنة وأنضجت الأقلام ، كذلك كان « مجلس شورى النواب» وغيره من قاعات القول المختلفة ، قد أتاح للأصوات أن ترتفع ، كما سمحت الصحافة للأقلام أن تجول وتصول .

ومن هذا كله كانت حركة وعى متأجج أخذ مظهرين ، أحدهما فكرى انعكس على اللغة والأدب ، والآخر سياسى أدى إلى ثورة عسكرية شعبية فى عهد توفيق ، تلك الثورة التى تعتبر الأولى فى تاريخنا الحديث ، والتى قادها

---

(١) تاريخ مصر من الفتح العثمانى لسليم حسن وعمر الإسكندارى ص ٢٤٤ – ٢٤٥ .

(٢) المصدر السابق ص ٢١٤ .

الأدب وحركة الإحياء

ليس من شك فى أن العوامل المختلفة التى نمت الوعى وأنضجته ، كانت ذات آثار واضحة فى أدب تلك الفترة ، كما كان للوعى نفسه أعظم الأثر فى خروج الأدب من طور إلى طور ، وانتقاله إلى مرحلة جديدة ذات سمات واضحة ، فالوسائل السالفة الذكر ، قد طوعت اللغة وقومتها إلى حد كبير ، ففتحت لها ميادين كانت مغلقة أو مجهولة من قبل ، وغذتها بموضوعات وأفكار وقضايا ، ووهبتها حياة ومرونة ، ومنحتها قابلية للتعبير عن كثير من النواحى الفكرية والوجدانية . كما أن الوعى نفسه قد نفر الواعين من المستوى الذى كان قد وصل إليه الأدب فى العصر التركى ، وامتد ظله الكئيب إلى الفترة التى تلته ، كذلك حمل الوعى على البحث عن التراث ونفض الغبار عن روائعه . وكان لإحياء التراث على هذا النحو ، أثر كبير فى إخراج الأدب من عصور الظلمات إلى عصور النور . وسوف يتضح ذلك بتفصيل القول فى كل نوع أدبى على حدة .

أولا — الشعر :

— الاتجاه التقليدى وبعض لمحات التجديد :

لم يكن من الممكن أن يتخلى كل الشعراء عن الطريقة التقليدية ، التى غلبت فى الفترة السابقة . فقد وجد فى هذه الفترة كثير من الشعراء ، ممن عاشوا على تراث الفترة السابقة ، وتتلمذوا على بقايا العصر التركى ، لهذا نجد طائفة منهم لم يؤثر وعى الفترة كثيراً عليهم . ولم يخرجهم تماماً عن تقليديتهم فظلوا ينظمون الشعر على تلك الطريقة التقليدية ، السائرة فى اتجاه الضحالة والتستر بالمحسنات والألاعيب كثيراً ، والآخذة بشىء من روح الشعر قليلا . . وقد كان أكثر هؤلاء الشعراء يتخذون الشعر وسيلة لكسب العيش ، ومن

هنا التصقوا بالولاة والحكام والرؤساء ، مداحين ومجاملين ؛ فكثر فى شعرهم المدح الفاتر ، وتسجل المناسبات التافهة ، التى تصل إلى التهنئة بمولود أو ختان غلام ، ولم يحققوا تطويراً يذكر فى ميدان الشعر . وهكذا جاء شعرهم متردداً بين جانبى التقليدية ، اللذين شهدتهما الفترة السابقة ، ممثلين فى الشيخ الدرويش والشيخ العطار . أى أن هؤلاء التقليديين من شعراء فترة الوعى ، لم يكونوا واقفين شعرهم على المحسنات والألاعيب الساترة للتهافت ، كما لم يكونوا صارفين له إلى محاكاة القديم الجيد ، بل كان شعرهم مزيجاً من هذا وذاك على تفاوت فى الدرجة بين شاعر وآخر ، بل على تفاوت فى الدرجة بين قصيدة وأخرى من قصائد الشاعر الواحد .

ومن هذه الطائفة من الشعراء التقليديين الخالصين ، الشيخ على أبو النصر[1] ، والشيخ على الليثى [2] . فالشيخ على أبو النصر مثلا ، ينظم أبياتاً على شكل لغز حول حرف التعريف «أل» فيقول فى بعد تام عن الشعر وحقيقته :

إذا كنتَ فى الآداب سيد من درى	وفى محكم الألغاز أحسن من يدرى
فما كلمة فيها كلام وإنها	لفى غاية الإشكال ياغرة الدهر
هى الحرف من حرفين واسم بمدة	كذا الفعل منها لا يغيب عن الفكر
وفى قلبها فى الأصل بعض فوائد	ولكنه لا زال فى حيز الهجر
وغايتها بدء لها عند ذى النهى	وجملتها تأتيك فى النظم والنثر [3]

وهو كذلك يتحدث عن مجلس النواب وأعضائه ، فلا يشغل نفسه إلا بالتأريخ لدورة من دورات انعقاده ، وهو يغالى فى إظهار مهارته فى هذا التأريخ ، فيجعل الشطرة الأولى من كل بيت ترمز بحروفها إلى التاريخ الإفرنجى وهو سنة ١٨٧٩ ، والشطرة الثانية من كل بيت ترمز إلى التاريخ

---

(١) اقرأ عن هذا الشاعر فى : مقدمة ديوانه ، ترجمة بقلم أحمد خيرى ، وفى لويس شيخو ج ٢ ص ١٣ — ١٦ .

(٢) اقرأ عنه فى : تاريخ الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٩٨ — ٩٩ . وفى : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص٢١٩ — ٢٢٠ ، وفى شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ٩٩ — ١١٠ .

(٣) انظر : ديوان الشيخ على أبو النصر ص ٩٠ — ٩١ .

العربى ، وهو سنة ١٢٩٦ . وفى ذلك يقول فى ركاكة وتهافت لا تغنى عنهما حلية التأريخ :

أعدْ لى ذكر من وعت الإمارةْ لأجمعهم ، وما احتاجت أمارة
منار الفضل إن دعت الدواعى سراة الملك أركان الإدارة
لهم فى كل ناشئة ثبات وتدبير به ازدهت الوزارة
هم البصراء حيث تكون شورى لأنواع لهم فيها استشارة (١)

وهو أيضاً يمدح النبى صلى الله عليه وسلم ، فيثقل القصيدة بألوان من الجناس توشك أن تقحم هذه الحلية البديعية بين كل كلمتين ، وهذا فى تكلف وتعسف يتنافى مع روح الشعر . وفى ذلك يقول :

حادىَ العيس نحو سربىَ سربى علّ يوما يُنال فيه العلاءُ
واحدِ ها وحدّها ودعنى ووجدى إذ لأشجانها يهيجُ الحُداء
وتمسك بطيب طيبة وانزل بحمًى تحتمى به الأنبياء
يا حياة النفوس حبك حسبى ولدائى العضال نعم الدواء
أولنى ما بــه تـلافى تِلافى أنا ممن له إليــك التجاء
إنّ فى الظن أنْ يقينى يقينى من لظى، حيث فى غدٍ بى يجاء (٢)

ثم هو بعد ذلك يقول بعض النماذج القليلة التى لا تعتمدُ على الألغاز، ولا التأريخ ولا المحسنات مع اشتمالها على روح الشعر . ومن هذه النماذجْ القليلة قوله يصف كأساً أهديت إليه :

أهدَى الحبيبُ لمن أحبْ قدحاً تـحــلى بالذهبْ
لو أفرغت فيــه الطــلا لأطلّ ينظــره الحبب
قد راق منظــرُ حُســنه ودعا له داعى الطــرب
لــما نظــرت لشكلــه فى رسم تيجان العــرب
قـبّلتُــــه وقـبلتُــــه ووعــدتُه بنتَ العنب (٣)

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٠٩ .
(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨ — ٩ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٠ .

ويمكن أن نرى شبيهاً بكل ذلك ، فى شعر الشيخ على الليثى ، ومن سار فى نفس الطريق من الشعراء التقليديين الخالصين .

على أن بعض التجديد قد ظهر كومضات مضيئة خلال أشعار بعض التقليديين فجاء شعرهم — فى جملته — تقليديًّا كسابقيهم ، غير أنه امتاز عن شعر أولئك الشيوخ ، بأنه لم يكن تقليديا خالصاً . وهذه الطائفة الثانية كانت تتألف من نفر ممن أتيح لهم قدر من الثقافة الجديدة ، أو أتيح لهم حظ من الاتصال بحياة أكثر رحابة وأعظم انفساحاً . ويأتى فى طليعة هؤلاء صالح مجدى ، الذى عرفناه فى أواخر الفترة السابقة يجارى أستاذه رفاعة فى نظم القصائد الوطنية وأولى محاولات الأناشيد الحماسية (١) ؛ فنحن نراه فى هذه الفترة — فترة الوعى — يلتفت إلى بعض الموضوعات السياسية والاجتماعية ، فيقول فيها شعراً ناقداً ، يدل على وعى وصدق حس . ومن ذلك حديثه عن تغلغل الأجانب فى البلاد واستئثارهم بعديد من مناصبها ، واستنزافهم لكثير من مواردها ؛ الأمر الذى تفاقم على عهد إسماعيل . وكان صالح مجدى فى مثل هذا الشعر ، يعبر عن روح كل مصرى وثورته ، حيث يقول :

إذ ما زمانى بالقنا والقواضبِ	على سطا فى مصر سطوة غاضب
حملتُ على أبطاله ببسالة	وبددتهم فى شرقها والمغارب
ولى معه منــذ الفطام وقائع	بأيسرها تبيض سود الذوائب
ومن عجب فى السلم أنى بموطنى	أكون أسيراً فى وثاق الأجانب
وأن زعيم القوم يحسب أننى	إذا أمكنتنى فرصة لم أحارب
وأنىَ أغضى عن مساو عديدة	له بعضها يقضى بخلع المناكب
وهل يُجعل الأعمى رئيساً وناظراً	على كل حربى لنا فى المكاتب
ومن أرضــه يأتى بكل ملوث	جهول بتلقين الدروس لطالب
ويغتنم الأمــوال لا لمنافع	تعود على أبنائنا والأقارب

(١) راجع ما كتب عن ذلك فى الفصل السابق . (مبحث ١ — الشعر) .

ولا ينثنى عن مصر فى أى حالة إلى أهله إلا بملء الحقائب
فبينوا عن الأوطان فهى غنية بأبنائها عن كل لاه ولاعب [١]

بل إننا نرى صالح مجدى فى بعض قصائده يهاجم إسماعيل هجوماً عنيفاً ، ويذكر استهتاره ، وتبديده لأموال الدولة على فجوره ولذائذه الرخيصة ، ثم يدعو الشاعر المصريين إلى التنبه واليقظة ، بل يحثهم على الثورة ؛ وفى ذلك يقول :

رَمى بلادكمُ فى قعــر هاوية من الديون على مرغوب جوسيارِ
وأنفق المال لا بخلا ولا كرماً على بغىٍّ وقــوادٍ وأشرار
والمرء يقنع فى الدنيا بواحدة من النساء ولم يقنعْ بمليار
ويكتفى ببناء واحــد ولــه تسعون قصراً بأخشاب وأحجار
فاستيقظوا لا أقال الله عثرتكم من غفلة ألبستكم ملبس العار [٢]

كذلك نرى صالح مجدى كأستاذه رفاعة ، يتناول بالوصف بعض المخترعات الحديثة التى عرفتها تلك الفترة . ومن ذلك قصيدة فى الباخرة ، التى سماها « الوابور »[٣] . وأغلب الظن أن افتتاح قناة السويس ، وما سار بها من بواخر ، كان من أسباب الالتفات إلى مثل هذا الموضوع من مثل هذا الشاعر المستنير ذى الومضات التجديدية .

ويمكن أن يعد كذلك محمود صفوت الساعاتى [٤]، من هؤلاء الشعراء المستنيرين ذوى التقليدية غير الخالصة ؛ وذلك أنه بالإضافة إلى شعره الكثير الذى يتحرك فى نطاق التقليدية بجانبيها ، من ضحل يستخدم كثيراً من ألوان

---

(١) انظر : ديوان صالح مجدى ص ٢٢ – ٢٤ .

(٢) المصدر السابق ص ١٨٠ .

(٣) اقرأ قصيدة « الوابور » فى ديوان صالح مجدى وقارنها بقصيدة مشابهة لرفاعة فى : مناهج الألباب المصرية .

(٤) اقرأ عنه فى : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ١٧ – ١٨ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢١٧ ، وأعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن ص ٤٠ .

البديع والألاعيب ، إلى جزل يحوى كثيراً من روح الشعر — نقول إنه بالإضافة إلى هذا الشعر ، التقليدى بجانبيه ، له بعض النماذج ذات الومضات ، الفنية الذكية . ولعل أهم هذه الومضات ، روح الدعابة والفكاهة المصرية ، التى تصل أحيانا إلى ما يشبه الرسم « الكاريكاتورى » . وببعض النماذج التى قدمها صفوت الساعاتى من هذا الشعر ، يمكن أن يعد مؤسسا للشعر الفكاهى فى الأدب الحديث . ومن تلك النماذج قصيدته التى يداعب فيها بعض الشيوخ النحاة ، الذين كانوا فى نظره يعيشون على مضغ المصطلحات ولوكها دون جدوى . وفى القصيدة يعرّض الشاعر باستخدام مصطلحات النحاة ، ويقدم بعض التراكيب والصور الضاحكة ، التى ترد هنا على مسئولية صاحبها ، وناقل الكفر ليس بكافر . . يقول الساعاتى :

إذا ارتفعت بالنحو أعلام علمنا ... جعلنا جواب الشرط حذف العمائم
ليعلم من بالنصب يرفع نفسه ... بأن حروف الخفض غير الجوازم
ويعلم من أعياه تصريف إسمه ... بأنا صرفنــاه كصرف الدراهم
نُصبنا على حال من العلم والعلا ... وكنا على التمييز أهل المكارم
لأنا رأينا كل ثــور معمم ... يكلف قرنيــه بنطح النعائم
يجُرُّ من الإدلال فضل كسائه ... كأن الـكسائى عنده غير عالم
إذا نظر الكراس حرك رأســه ... وصاح : أزيد قام أم غير قائم
وقال : المنادى إسمُ شرط مضارع ... وظرف زمان ، نحوجاء ابن آدم
وجمعك للتـكسير إسم إشارة ... كقولك نام الشيخ فوق السلالم[1]

٢ — ظهور الاتجاه المحافظ البيانى :

وفى الوقت الذى كانت فيه هذه الطائفة من الشعراء ترتبط بالاتجاه التقليدى على اختلاف بينهم فى نسبة هذا الارتباط ، ومع اتضاح لبعض ملامح التجديد عند البعض ، مما جعل التقليدية خالصة عند أمثال الشيخ على أبى النصر والشيخ على الليثى ، وغير خالصة عند أمثال صالح مجدى وصفوت

---

(١) انظر : ديوان الساعاتى ص ١٧٣ — ١٧٤ .

الساعاتى ؛ نقول فى هذا الوقت كانت طائفة أخرى من الشعراء، قد نما وعيها أكثر ، وصارت نفرتها من الاتجاه التقليدى أشد . ورأت هذه الطائفة أن المثل الشعرى ، ليس ما خلفته عصور التخلف ، وأن التشبث بالألاعيب اللغوية والمحسنات البديعية ، يجعل حقيقة الشعر تفلت من قبضة الشاعر .

وقد كانت هذه الطائفة الثانية تجمع — غالبا — بين شيئين ، لم يتهيئا للطائفة الأولى . وأول هذين الشيئين ، هو عدم إلحاح الحاجة عليها للتكسب بالشعر ، تلك الآفة التى من شأنها أن تشد الشاعر إلى حاكم أو غنى ، وتجعله يقول لا ما يرضى الشاعر نفسه ، بل ما يرضى الحاكم أو ولى النعمة . ومن هنا يكون الإكثار من شعر المدح الملق . والمناسبات التافهة ، وما إلى ذلك مما لا يمس شعور الشاعر أو يصدر عن إحساسه الصادق . أما الشىء الثانى الذى كان — غالبا — يجمع بين هذه الطائفة الثانية من الشعراء ؛ فهو البعد شبه الكامل عن الثقافة التقليدية ، والقرب الشديد من الثقافة الحديثة ، هذا بالإضافة إلى الاتصال القوى بألوان من الحياة الحضرية .

هذان العاملان ، بالإضافة إلى عامل تقدم الوعى والنفرة من الأنماط التقليدية ؛ جعل هذه الطائفة من الشعراء تبحث عن مثل للشعر غير المثل المتخلف ، الذى غلب على نتاج التقليديين ، ولم يكن من المستطاع أن يكون المثل الأعلى هو الشعر الأوربى ؛ وذلك لأنه لم يكن قد ترجم منه إلى العربية حتى ذاك الوقت ما يمكن أن يلفت النظر ، هذا بالإضافة إلى ما كان من توجس — فى تلك الفترة — من هذه الوافدات الأجنبية ، التى ترتبط بهؤلاء الأجانب الممثلين للعدوان فى كثير من مظاهر الحياة المصرية . . وهكذا لم يكن أمام تلك الطائفة من الشعراء الواعين الموفورين ذوى الثقافة والحياة العصرية ؛ إلا الشعر العربى القديم ، فى صورته البيانية الجيدة ، التى خلفتها عصور الازدهار فى المشرق والأندلس .. وكان ذلك متفقاً تماماً مع روح الفترة ، تلك الروح الواعية ، الباحثة عن أمجاد الماضى العربى المشرق ، لتتكئ عليها الأمة فى كفاحها ، ولتجمع بها شملها ، وتقوى من

عزيمتها ، وتواجه بذلك كله مزاعم من ينكرون أصالتها وقوتها ويريدون أن يسلبوا كل مقدراتها . وقد تجلت هذه الروح بشكل آخر فى حركة إحياء التراث ، التى قامت بها جمعية كجمعية المعارف [١] .

هذا ، وقد كان فى طليعة هذه الطائفة من الشعراء : البارودى [٢] وإسماعيل

---

(١) راجع ما كتب عن ذلك فى المقال رقم ٢ من هذا الفصل .

(٢) ولد بمصر سنة ١٨٣٨ ، وكان أبوه من أمراء المدفعية فى عهد محمد على ، ثم كان مديراً لبربر ودنقله فى السودان . وقد توفى الوالد ومحمود فى الثانية عشرة من عمره ، ولكن أهله قاموا بعد أبيه بواجب تربيته ، فألحق بالمدرسة الحربية ، وحين تخرج لم يجد عملا عسكرياً ؛ لأن البلاد كانت تجتاز محنة عباس وسعيد اللذين رجعا بالبلاد إلى الخلف . وقد انتهز محمود الفرصة فأكب على قراءة الأدب والشعر . ثم سافر إلى الآستانة وعمل بها فى وزارة الخارجية . وحين زار إسماعيل تركيا سنة ١٨٦٣ اختار البارودى فى حاشيته ، فعاد معه إلى مصر ، ثم عين فى سلاح الفرسان ، وسافر إلى فرنسا مع بعض الضباط ليشاهدوا استعراض الجيش الفرنسى السنوى ، وانتهز الفرصة فسافر إلى إنجلترا . وحين شبت ثورة ضد تركيا فى جزيرة كريت سنة ١٨٦٦ ، رأى إسماعيل أن يساعد تركيا بفرقة مصرية ، وسافر البارودى ضمن ضباط هذه الفرقة . وحين أعلنت روسيا الحرب على تركيا سنة ١٨٧٧ ، أمدت مصر دولة الخلافة بعون عسكرى ، كان البارودى ضمن قواده . وحين رجع إلى مصر عين مديراً للشرقية ، ثم محافظاً للعاصمة . وفى عهد توفيق عين البارودى وزيراً للأوقاف ، ثم وزيراً للحربية . ولكن البارودى ما لبث أن استقال ، ثم عاد وزيراً ، بل أسندت إليه رئاسة الوزراء . وحين شبت ثورة عرابى ، انضم إليها ، ولما أخفقت نتيجة للخيانات من خصومها وللغدر من الخديو والإنجليز ؛ قدم إلى المحاكمة ، ثم نفى إلى سرنديب ، وظل بها سبعة عشر عاما وبضعة أشهر . وأخيراً صدر العفو عنه سنة ١٩٠٠ ، فرجع إلى مصر ، وتوفى سنة ١٩٠٤ . وقد خلف ديواناً طبعته من بعده أرملته ، كما خلف مختارات من الشعر العربى لثلاثين شاعراً ، وقد طبعتها كذلك أرملته بعد وفاته .

اقرأ عنه فى : مقدمة ديوانه طبعة دار الكتب ، بقلم الدكتور محمد حسين هيكل ، وشعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ، والبارودى لعمر الدسوقى ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ، ومهرجان البارودى ، وهو مجموع الأبحاث والدراسات التى ألقيت فى المهرجان الذى أقامه مجلس رعاية الفنون والآداب .

صبرى [١] وعائشة التيمورية [٢] وإن كان البارودى أوضح الجميع أخذاً بهذا الاتجاه الجديد ؛ فهو أقواهم شاعرية، وأعلاهم قامة، وأغزرهم نتاجاً، وأبعدهم عن التقليدية التى غلبت على كثير من شعراء تلك الفترة. ومن هنا يعتبر البارودى — بجدارة — رائد هذا الاتجاه الذى اتجه بأسلوب الشعر، إلى الأسلوب القديم المشرق الحى، البعيد عن التهافت والتستر بالمحسنات، فهو مؤسس الاتجاه المحافظ البيانى فى الشعر الحديث. وليس المراد بالمحافظة أى لون من التقليدية أو المحاكاة بمعناها الردئ، الذى تلغى معه الشخصية أو تغلق العيون والمشاعر عما يحيط بالشاعر ويمس نفسه، وإنما المراد بالمحافظة اتخاذ النمط العربى المشرق مثلا أعلى فى الأسلوب الشعرى. وهذا النمط تمثله تلك النماذج الرائعة من الشعر، التى خلفها قمم الشعراء فى عصور الازدهار

---

(١) ولد بالقاهرة سنة ١٨٥٤ لإحدى الأسر المتوسطة، وتعلم بمدرسة المبتديان، ثم بمدرسة الإدارة، ثم أرسل فى بعثة إلى فرنسا حيث نال ليسانس الحقوق من كلية إكس سنة ١٨٧٨، وتنقل بعد عودته فى مناصب القضاء، ثم عين محافظاً للإسكندرية، ثم رقى وكيلا لوزارة العدل بعد ثلاث سنوات، وظل بهذا المنصب حتى أحيل إلى المعاش سنة ١٩٠٧. وكان منذ حداثته مولعاً بالأدب والشعر، فلما أتيحت له فرصة الفراغ من المناصب الرسمية خلص لشعره وفنه حتى توفى سنة ١٩٢٣، وقد خلف ديوانا.

اقرأ عنه فى: شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقى، والأدب المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف.

(٢) ولدت بالقاهرة سنة ١٨٤٠ فى بيت الأسرة التيمورية، ووالدها إسماعيل تيمور باشا، كان يرأس القلم الأوربى فى ديوان الخديوى، ثم كان رئيساً للديوان الخديوى كله، وتلقت مختلف العلوم العربية فى بيت الأسرة على كبار الأساتذة، كما تعلمت الفارسية والتركية. وقد اتجهت إلى الأدب والشعر فى سن مبكرة، ولكن الحياة الزوجية ومسئولية الأمومة عوقتها حيناً، ثم ما لبثت أن انصرفت إلى هوايتها بعد وفاة زوجها واضطلاع ابنتها بشئون البيت. وقد ظلت تكتب الشعر بالعربية والفارسية حتى توفيت سنة ١٩٠٢. وقد خلفت ديواناً فى كل من اللغتين.

اقرأ: الترجمة التى كتبها لها حفيدها أحمد كمال زادة فى صدر ديوانها، واقرأ عنها الأبحاث التى كتبتها الدكتورة بنت الشاطىء والدكتورة سهير القلماوى والقصاص محمود تيمور ابن أخيها.

فى المشرق والأندلس ، من أمثال أبى تمام والبحترى والمتنبى من المشارقة ، وابن زيدون وابن خفاجة من الأندلسيين . والمراد بالبيانية ، إبراز الجانب البيانى فى الشعر بشكل واضح والاعتماد عليه أساساً كعنصر من أهم عناصر الجمال فيه ؛ حتى ليقدم الجانب البيانى على الجوانب المتعددة الأخرى ، التى يمكن أن يتألف منها نسيج الشعر ، كالجانب الذهنى [1] والجانب العاطفى [2] وما إليهما .

وقد كان هذا الأسلوب المحافظ البيانى بعد ذلك وسيلة تعبير عن حياة الشاعر الخاصة وأحاسيسه الذاتية ، ثم عن قضايا بلده ومشكلاته القومية . وأخيراً كان وسيلة لتسجيل بعض أحداث العصر ، الخارجة عن نطاق الذات والوطن . وهكذا لم يكن استخدام الأسلوب المحافظ البيانى ، حاملا للشعراء من أصحاب هذا الاتجاه على حصر أنفسهم فى أغراض الأقدمين أصحاب هذا الأسلوب فى الأصل ، وإنما كان أسلوباً حياً مشرقاً ، قد اختير للتعبير عن أغراض تشبه أغراض الأقدمين حيناً ، وتختلف عنها فى كثير من الأحايين . على أن الشاعر من أصحاب هذا الاتجاه كان يتخذ من العالم العربى القديم عالماً مثالياً ، يخفق له قلبه ، ويهيم به خياله ، ويشد إليه وجدانه ؛ لأنه عالم الآباء الأماجد والتاريخ العريق ، والدولة العربية الإسلامية الغالية . ومن هنا كان يستمد الشاعر كثيراً من صوره من هذا العالم ، بل يجمع بعض الألوان والخطوط من الصحراء ، فيرسم خيامها وكثبانها وبانها ، ويتغنى بهند وأسماء وسعاد والرباب ، ويبكى الرسوم والأطلال ، ويذكر أماكن تعود ذكرها الشاعر القديم كالعقيق ونجد ، ويشبه الحبيبة بنفس طريقة ذاك الشاعر القديم ، فيجعل قوامها غصناً ، وإشراقها بدراً ، ونفرتها ظبياً . ويتخذ

---

(١) هذا الجانب يغلب على نسيج الشعر الذى يمثله شكرى والمازنى والعقاد ، وهو الاتجاه الذى يسمى « بمدرسة الديوان » .

(٢) هذا الجانب يغلب على نسيج الشعر الذى يمثله أبوشادى وعلى طه وناجى والهمشرى ، وهو الاتجاه الذى يسمى باسم « مدرسة أبولو » .

الشاعر من أصحاب الاتجاه المحافظ ذلك كله، رمزاً إلى صور جديدة وتعبيراً عن معان حديثة ، وهو فى ذلك صادق غالباً ، إذا استثنينا ما يكون من رياضة القول فى أول عهود التأدب ، نعم هو صادق مع نفسه ومع فنه ومع طبيعة عصره ، ذلك العصر الذى عرفنا أنه كان مشدود الوجدان إلى الماضى العربى العظيم ، وإلى تراثه الجيد المشرق [١] .

ومهما يكن من أمر ، فقد استطاع هذا الأسلوب أن يعبر — فى تلك الفترة — عن الشاعر وحياته وتجاربه ، وعن وطن الشاعر ومشكلاته وقضاياه ، بل استطاع أن يسجل بعض الأحداث الكبيرة التى وقعت خارج الشاعر وبعيداً عن وطنه . وقد أدى هذا الاتجاه الشعرى كل ذلك بتوفيق ، وصل أحياناً إلى حد الروعة، ونقل الشعر العربى الحديث معه إلى النور والحياة [٢] .

فالبارودى مثلا يعبر عن تجربة البعد عن الوطن والحنين إلى الأهل والأحباب ، أيام كان بعيداً عن مصر ليشارك فى حرب البلقان فيقول :

هو البين حتى لا سلام ولا ردُّ	ولا نظرة يقضى بها حقَّه الوجدُ
ولكنّ إخواناً بمصر ورفقة	نسوا عهدنا حتى كأن لم يكن عهد
أحن لهم شوقاً على أن دوننا	مهامه تعيا دون أقربها الرُّبْد
أفى الحق أنَّا ذاكرون لعهدكم	وأنتم علينا ليس يعطفكم ود
فلا تحسبونى غافلا عن ودادكم	رويداً فما فى مهجتى حجر صلد
هو الحب لا يثنيه نأى وربما	تأرّجَ من مس الضرام له الندّ [٣]

وهو يصور حال مصر قبل الثورة العرابية ، وما ضاقت به من تأزم

(١) راجع ما كتب عن روح هذه الفترة فى المقالات التمهيدية من هذا الفصل ، وخاصة المقال رقم ٢ — إحياء التراث العربى .

(٢) اقرأ شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، فى حديثه عن البارودى ، واقرأ مقدمة ديوان البارودى بقلم الدكتور محمد حسين هيكل .

(٣) ديوان البارودى ج ١ ص ١٦١ وما بعدها .

وفساد أرق المواطنين ، وفزعهم ، ويتوقع الفرج وانكشاف الغمة ، لكن بحد السيف ، فيقول :

تنكرت مصرُ بعد العُرف واضطربت ... قواعد الملك حتى ريع طائرُه

فأهمل الأرض جرّا الظلم حارثها ... واسترجع المال خوف العُدْم تاجره

واستحكم الهول حتى ما يبيت فتى ... فى جوْشنِ الليل إلا وهْو ساهره

يا نفس لا تجزعى فالخير منتظر ... وصاحب الصبر لا تبْلى مرائره

لعل بُلْجةَ نور يستضاء بها ... بعد الظلام الذى عمت دياجره

إنى أرى أنفساً ضاقت بما حملت ... وسوف يشهر حد السيف شاهره (١)

بل إنه يحرض فعلا على الثورة والحرب ، وانتهاز الفرصة لحصد رؤوس الحكام الدخلاء الظالمين ، فيقول :

فيا قوم هُبُّو إنما العمر فرصة ... وفى الدهر طُرْقٌ جمة ومنافعُ

أصبرًا على مس الهوان وأنتمُ ... عديد الحصى ؟ إنى إلى الله راجع

وكيف ترون الذل دار إقامة ... وذلك فضل الله فى الأرض واسع

أرى أرؤساً قد أينعت لحصادها ... فأين ولا أين السيوف القواطع

فكونوا حصيداً خامدين أو افزعوا ... إلى الحرب حتى يدفع الضيم دافع

أهبتُ فعاد الصوت لم يقض حاجة ... إلىّ ، ولبانى الصَّدَى وهْو طائع

فلم أدر أنّ الله صوّر قبلكم ... تماثيلَ لم تُخلق لهن مسامع

فلا تدعوا هذى القلوب فإنها ... قوارير محنىٌّ عليها الأضالع (٢)

وهو بعد ذلك يتجاوز تجاربه النفسية الذاتية ، وقضايا وطنه القومية ، ليحدثنا عن تلك الأرض النائية ببلاد البلقان ، وما جرى عليها من حرب بين الروس والأتراك ، فيقول :

وأصبحتُ فى أرض يحارُ بها القَطا ... وترهبها الجِنّانَ وهْى سوارحُ

بعيدة أقطار الدياميم لو عدا ... سليك بها شأواً قضى وهْو رازح

---

(١) المصدر نفسه جـ ٢ ص ١٢٨ .

(٢) المصدر نفسه جـ ٢ ص ٢١١ وما بعدها .

تصيح بها الأصداء فى غسق الدجى صياح الثكالى هيجتها النوائح

تردت بسمور الغمام جبالها وماجت بتيار السيول الأباطح

فأنجادها للكاسرات معاقل وأغوارها للعاسلات مسارح

مهالك ينسى المرءُ فيها خليله ويندر عن سوم العلا من ينافح

فلا جوَّ إلا سمهرىٌّ وقاضب ولا أرض إلا شمَّرى وسابح

ترانا بها كالأسد نرصد غارة يطير بها فتق من الصبح لامح

مدافعنا نصب العدا ومشاتنا قيام تليها الصافنات القوارح

ثلاثة أصناف تقيهن ساقة حيال العدا إن صاح بالشر صائح

فلست ترى إلا كماة بواسلا وجُرْداً تخوض الموت وهى ضوابح[1]

وبمثل تلك النماذج ، عبر الاتجاه المحافظ البيانى فى توفيق واضح ، عن أغراض أرحب من تلك الأغراض التى عبر عنها الشعراء الأقدمون ، وانفسح لتسجيل نبضات الشاعر الحديث ، وقضايا وطنه وكبريات أحداث عصره . ولم يستلزم هذا الأسلوب المحافظ البيانى ، حصر الشاعر فى نطاق الأغراض التى كان يعبر عنها هذا الأسلوب فى العصور القديمة ، بل إنّ التزام منهج القصيدة العربية واستخدام بعض الصور القديمة ، والألوان البدوية الصحراوية نفسها ، وما فيها من أماكن ونباتات وحيوانات — كالعقيق ونجد ، وكالخزامى والبهار ، وكالرئم والمها — لم تحل بين هذا الأسلوب ونقل كل ما أراد الشاعر المحافظ أن يعبر عنه من تجاربه الذاتية ، أو قضايا وطنه القومية ، أو الأحداث الإنسانية الخارجة عن ذات الشاعر وقضايا وطنه . وهذا إذا أخذنا هذه الصور والألوان العربية القديمة على أنها رموز للتعبير عن معالم نفسية ومادية جديدة . فالشاعر حين يقول متشوقاً إلى مسارح شبابه وأنسه بمصر :

أين ليالينا بوادى الغضا ذلك عهد ليته ما انقضى

كنت به من عيشتى راضيا حتى إذا ولى عدمتُ الرضا

---

(١) ديوان البارودى ج ١ ص ١١٠ — ١١٣ .

أيام لهو وصباً كلما ذكرتها ضاق على الفضا[1]

إنما يتخذ « وادى الغضا » رمزاً لأعز الأماكن على نفسه فى مصر . وبديهى أنه لا يريد وادى الغضا بمعناه الحرفى ، هذا المكان المعروف بشبه الجزيرة العربية ، وإنما يريد باستخدام هذا الاسم بالذات ، استغلال ما فيه من ظلال نفسية وشحنات عاطفية ، خلعها عليه الشعر القديم والاستخدام العربى السالف . وقد لاءم ذلك ما كان من الشعور المسيطر فى تلك الفترة ، وهو شعور الالتفات الوجدانى إلى ماضى العرب ومجدهم ، والتعلق بكل ما يتصل بهم . . ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال فيما يستخدم الشاعر المحافظ البيانى — فى ذاك الجيل — من أسماء أشخاص وأشياء وأماكن ونباتات وحيوانات ، قد كثر ورودها فى الشعر العربى القديم .

وقبل ختام الحديث عن هذا الاتجاه الشعرى ، المحافظ البيانى ، وماله وما عليه فى فترة الوعى ، نسجل أن شعراءه لم يتخلصوا تخلصاً كاملا من كل عيوب التقليديين ؛ فقد تورطوا أحياناً — بنسب متفاوتة — فى المحسنات والتأريخ وبعض المجاملات البعيدة عن الصدق . ولكن ذلك كان شيئاً ضئيلا بجانب الطابع العام لاتجاههم ، الذى كان شيئاً آخر غير اتجاه التقليديين .

ثانياً — النثر :

١ — الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد :

كانت بعض ألوان النثر تميل إلى التقليد الذى خلفته عصور التخلف ، من حيث التحرك فى أغراض ضيقة ، وتناول أفكار تافهة ، والعناية بقيود البديع ، التى فى مقدمتها السجع والجناس . . وكان أكثر ألوان النثر أخذاً بهذا الاتجاه التقليدى المتخلف ، هذا اللون الذى يمكن أن يسمى « الكتابة

---

(١) ديوان البارودى ج ٢ ص ١٧٦ .

الإخوانية » ونعنى بها تلك الكتابة التى تدور حول الإخوانيات ، والتى كانت مجال نشاط لطائفة من الأدباء التقليديين فى تلك الفترة ؛ ممثلة فى رسائل التهنئة والاعتذار ، وقطع التقريظ والتقديم ، وما إلى ذلك من أغراض ، يغلب عليها الجانب الفردى أو الشخصى ، كما تبدو فيها سذاجة الموضوع وتفاهة المعانى ، ثم تتزاحم بها ألوان البديع ، وخاصة الجناس والسجع . وكثيراً ما كان هذا اللون من الكتابة لا يكتفى باتخاذه ميداناً لتسابق الأدباء التقليديين ، ومجالا لإبراز البراعة فى الحيل اللفظية والمحسنات البديعية ، بل يتجاوز ذلك إلى إظهار القدرة على حوك الألغاز ، وفهم الأحاجى . . وقد ساعد على تكبيل هذا اللون من النثر بكل تلك القيود ، وبعده عن الترسل والموضوعية ، انحصاره فى دائرة ضيقة ومجال محدود ، قد لا يتجاوز اثنين يتراسلان . فهـذا اللون بطبيعته بعيد عن الموضوعية ، ناء عن الجماهيرية ، صالح لترسب عيوب عصور التخلف عليه ؛ وتقوقع التقليدية فيه . ومن هنا لم يتأثر هذا اللون من النثر بما كان فى تلك الفترة من وعى نام ناضج ؛ قد أثر على كثير من ألوان الأدب الأخرى ، وظل هذا اللون — تقريباً — على الصورة التى كان عليها فى العصر التركى وماتلاه ، إذا استثنينا شيئاً من صحة اللغة وسلامة التعبير ، والبعد عن اللحن والدخيل ، والخلاص من عدم استقامة التراكيب ، وما إلى ذلك من مظاهر بدأت تكسبها اللغة منذ الفترة السابقة ، وزاد حظها منها فى الفترة التى نسوق عنها الحديث

ومن أمثلة هذه الكتابة الإخوانية ما كتبه الشيخ على أبو النصر [١] من منفلوط إلى أحد أصحابه بمصر ، حيث يقول : « إن أبهى ما تسر به نفوس الأحبة ، وأبهج ما يستضاء بنوره فى دياجى المحبة ، دون ما رسمه يراع المشوق ،

(١) اقرأ ترجمته فى : مقدمة ديوانه بقلم أحمد خيرى ، وفى : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ١٣ — ١٦ .

وأبدعه مما يحسن ويروق ، تشوقاً إلى اقتطاف ثمرات المسامرة ، وتشوفاً إلى أبيات بمحاسن البديع عامرة . ولما تشرف المحب بورود المحاق الأسنى ، الجامع بين رقة اللفظ ودقة المعنى ، كاد يرقص طرباً ، بعد أن قضى مما رآه عجباً ، وتاقت نفسه إلى التشبه بالأوائل ، وأين فهاهة باقل ، من فصاحة سحبان وائل . وكرم أخلاق سيدى يقضى بغض البصر عن العيوب ، وكل ما استحسنه المحبوب محبوب ، وعين الرضا عن كل عيب كليلة ، ولا حول فيما قضى الإله ولا حيلة ؛ فإنى وجدت الرسائل لاتجدى إذا شط المزار ، ومعانقة الطيف لاتغنى متى عز الاصطبار ، غير أنى أمرت بأداء ما وجب ، ونسجت على منوال من تحلى بالأدب ، وركضت بجواد القريحة وقدحت زند فكرة ليست بالمستريحة . . . [1] » .

٢ ـ الكتابة الديوانية وميلها إلى الترسل :

وقد أدى تعريب الدواوين فى تلك الفترة ، إلى اتساع المجال أمام الكتابة لتطور نفسها بعض الشىء ، فالكتابة الديوانية «كتابة رسمية » ، ومن هنا لا تتحمل ـ كثيراً ـ هذه الألاعيب اللغوية والمحسنات اللفظية ، التى من شأنها أن تغلف الركاكة وتستر التفاهة ، أو على الأقل تحدث جواً من التسلية والتفكه بين أصدقاء يتناولون أموراً شخصية وفردية تخصهم وحدهم. لذا نجد فى الكتابة الديوانية ـ عموماً ـ ميلا إلى الموضوعية واتجاهاً إلى الترسل ، وبعداً عن أبرز عيوب الكتابة الإخوانية . وليس الأمر أمر كاتب وكاتب فحسب ، بحيث يكون واحد يسير فقط على الطريقة التقليدية ويسير آخر على الطريقة المترسلة ، بل الأمر ـ أيضاً ـ أمر ميدانين للكتابة ، أو فنيين من فنونها ، هذا يميل إلى طريقة فى الأداء ، وذاك يؤثر أخرى فى التعبير . وقد وجدنا أديباً كعبد الله فكرى [2] ، يكتب كتابات إخوانية بطريقة ،

(١) ديوان على أبو النصر ص ٢٠٤ ـ ٢٠٥ .

(٢) اقرأ ترجمته فى : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٨٥ ـ ٨٧ ، وشعراء مصر للعقاد ص ٧٨ .

ويكتب كتابات ديوانية بأخرى ، فهو حين يكتب فى المسائل الإخوانية ، يجنس ويسجع ويتكلف ما يتكلفه هؤلاء التقليديون ؛ ثم هو حين يكتب فى المسائل الرسمية يبسط ويترسل ، ويجنح إلى ما يجنح إليه المجددون . . وهكذا كانت الكتابة الديوانية ميداناً من الميادين التى ساعدت على تطور النثر وترسل الكتابة ، والتخلص من عيوب التقليدية المتخلفة[١] . وهذا نموذج من كتابات عبد الله فكري الديوانية ، كتب به إلى الوزير رياض باشا ، يسجل له ما حدث فى مؤتمر المستشرقين الذى كان عبد الله فكرى قد شارك فيه مندوباً عن الحكومة فى جوتمبرج . . يقول عبد الله فكرى . . . . « ثم أشير إلىّ فقمت ، وأنشدت قصيدة كنت أعددتها لذلك بعد ارتحالنا من باريس ، فأتممتها فى الطريق ، وبيضتها فى استكهولم ، فابتدأت أقول :

اليوم أسفر للعلـــوم نهارُ وبدت لشمس نهارها أنوار

ومضيت فيها إلى آخرها ، وصفق الناس لكل من خطب ، وبالجملة لى لما أتممت الإنشاد . وخاطبنى أناس منهم باستحسانها . . . وحضر كاتب المؤتمر على أثر الفراغ منها ، وسارنى يطلب نسختها ، فأخذها فى الحفلة . وخطب بعد ذلك أناس ، منهم المسيو " شفر " وافد فرنسا . وكانت هذه الحفلة خاصة بذلك ، ليس فيها تقديم موضوعات علمية . ثم قام الملك وودع الحاضرين ، وصافح البعض ، وصافحنا ، وقال : " حسناً " وانصرفنا ، وانقضت الحفلة ، وارفضت الجمعية . . »[٢]

فإذا عرفنا أن عبد الله فكرى هو القائل فى تقريظ الوقائع المصرية : « لا ريب أن كل من عرف التمدن ، وشم عرف التفنن ، وأخذ بنصيب من الفهم والتفطن ، كان أحب شىء إليه ، وأوجب أمر لديه ، أن يكون مطلعاً على وقائع مصره ، وعارفاً بما تجدد بين بنى عصره ؛ من حوادث الزمان ، وعجائب عالم الإمكان . . . »[٣] أقول إذا عرفنا أن عبد الله فكرى هو قائل

---

(١) شعراء مصر للعقاد ص ٨٤ — ٨٦ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٨٤ — ٨٥ .

(٣) المصدر نفسه ص ٨٥ .

هذا الكلام ، عرفنا كيف كانت تخالف الكتابة الديوانية الكتابة الإخوانية مخالفة توشك أن تكون تامة ، وعرفنا أن المسألة لم تكن فقط اختلاف كاتب وكاتب فى هذا الشأن ، وإنما كانت كذلك اختلاف ميدان وميدان ، أو نوع من الكتابة ونوع آخر .

٣ — المقالة ونشأتها :

لم يعرف أدبنا القديم هذا القالب الفنى للكتابة النثرية . وهو قالب « المقالة » وإن كان عرف شيئاً قريباً منه ، وهو « الرسالة » التى نراها فى بعض كتابات علم مثل الجاحظ ، حيث تناول موضوعات محددة فى صورة مركزة ، تشبه — إلى حد كبير — شكل المقالة ، وإن لم تكن هى تماماً .

فالمقالة تتناول موضوعاً أكثر تحديداً ، وتعرضه بصورة أشد تركيزاً ، وهذا الموضوع يتصل بقضية حية ، ويتجه فيه الحديث إلى الجماعة ، ويخضع آخر الأمر فى أسلوبه لمقتضيات الصحافة ، التى نشأ معها هذا الفن[١] .

وهكذا جاء فن المقالة — فى الأدب المصرى — استجابة لضرورات سياسية واجتماعية ، ثم تطور نتيجة لهذا الوعى الذى كان ينمو وينضج فى تلك السنين ، من النصف الثانى من القرن الماضى . فقد وعى المصريون واقعهم بكل ما فيه من حاجات إلى الإصلاح السياسى والاجتماعى والدينى ، واتجه فريق من مثقفيهم إلى الكتابة فى تلك الجوانب الإصلاحية العديدة ، متخذين من الصحافة — تلك الوسيلة الجديدة — أداة لتوصيل آرائهم وأفكارهم إلى مواطنيهم ، وبدءوا يكتبون بأسلوب قريب من الأسلوب التقليدى المزركش ، ثم أخذوا تدريجياً يتخلصون من ذلك إلى الترسل[٢] ، فلم يكن من الممكن أن يتجهوا إلى جمهور المواطنين عن طريق الصحف ، بتلك اللغة المتكلفة المتلاعبة الملتوية الثقيلة ،

---

(١) انظر : أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة جـ ١ .

(٢) المصدر السابق جـ ١ ، جـ ٢ .

لأنها عاجزة عن علاج المشكلات أولا ، ثم لأنها لن تفهم من جمهور القراء ثانياً . وكان الوعى قد لفت الأنظار إلى التراث العربى النثرى المشرق ، وأدرك الرواد من الكتاب[١] ما فى هذا النثر من ترسل وبساطة وحرية وقوة . وكان قد أذيع – ضمن ما أذيع من تراث – آثار نثرية جيدة ، يمكن أن تكون أنماطاً للكتابة التى يجب أن توجه إلى الجماهير عن طريق الصحف ، كبعض كتب ابن المقفع ، وكبعض آثار ابن خلدون ، فأخذ الرواد من المثقفين المصريين يكتبون موضوعات فى السياسة والاجتماع والدين ، بهذه اللغة الجانحة إلى الموضوعية والوضوح والترسل ، وهم فى ذلك مراعون لمقتضيات الصحافة وتحديد أنهرها ، ومستوى قرائها ، ووسائل تأتيها . فكانت من هذه الكتابات المقالات الحقيقية الأولى فى الأدب الحديث[٢] .

وقد كان يؤازر المصريين ويشاركهم تلك الحركة ، إخوانهم من مهاجرى الشام المسيحيين ، كما كان يرودهم ويوجههم ، ذلك المصلح الغيور السيد جمال الدين الأفغانى . ومن كل تلك الظروف ولدت المقالة فى ألوانها السياسية والاجتماعية والدينية ، حيث وجدت موضوعات عامة تدعو إلى الكتابة ، ووجد جمهور كبير يتجه إليه الكتّاب ، كما وجدت صحف تنقل هذه الكتابات إلى أكبر عدد من المتلقين ، وفيهم العاديون من المتعلمين ، بل وفيهم المستمعون للقراء من الأميين . وأخيراً حيث وجد فى التراث العربى — الذى بدأ الاهتمام به — نمط أسلوبى يمكن أن يحتذى فى الجانب التعبيرى على الأقل

وكان لهذا التحول من الموضوعات التقليدية الضيقة فيما يكتب أولا ، ثم من الفرد إلى الجماعة فيمن يكتب إليه ثانياً ، أكبر الآثار فى أن اتخذت المقالة

---

(١) فى مقدمة هؤلاء الشيخ محمد عبده .

(٢) سبق رفاعة الطهطاوى ببعض كتابات رائدة فى « الوقائع » ثم فى « روضة المدارس » ولكنها لم تتخلص تماماً من المعوقات التى لم تجعلها مقالات مكتملة . انظر : أدب المقالة الصحفية فى مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة جـ ١ ص ١٢٢ وما بعدها .

لغة تنأى عن فردية الموضوع وعن أرستقراطية التعبير ، وتميل إلى الموضوعية فى الأغراض ، والديمقراطية فى الأسلوب .

وليس من شك فى أن حركة الترجمة ، وانتشار الصحافة ، وإسهام المهاجرين الشوام ، وتوجيهات الأفغانى؛ قد ساعدت الرواد الأول من كتاب المقالة فى الأدب المصرى الحديث على أن يرسوا دعائم هذا الفن النثرى .

ولقد كان من أوائل هؤلاء الرواد ، الشيخ محمد عبده[1] ؛ فهو صاحب

---

(١) ولد بمحلة نصر إحدى قرى البحيرة سنة ١٨٤٩ وحفظ القرآن بالقرية، ثم التحق بالمسجد الأحمدى بطنطا ، وفيه تلقى بعض علوم اللغة العربية والشريعة، ثم عاد إلى بلده بعد حين وقد يئس من مواصلة الدرس لما وجد من تعقيدات تملأ الكتب المقررة ، ثم قدم على الأزهر سنة ١٨٦٦ بعد أن اتصل ببعض الشيوخ الذين شجعوه وشحذوا عزيمته . وفى الأزهر أكب على الدراسة على كبار الشيوخ . وحين قدم السيد جمال الدين الأفغانى إلى مصر للمرة الأولى سنة ١٨٦٩ ، اتصل به محمد عبده ، وحين عاد للمرة الثانية سنة ١٨٧١ بادر محمد عبده إلى لقائه وتعلم على يديه الكثير فى الأدب والفلسفة والتاريخ والسياسة والاجتماع ، وقد قرب الأفغانى الشاب المصرى من نفسه وأحله منزلة المريد . وفى سنة ١٨٧٦ بدأ محمد عبده يكتب فى الصحف فصولا فى موضوعات ثقافية مختلفة ، فاشتهر بين أقرانه وبدأ يعرف بحسن الفهم وجمال البيان وجرأة القلب ، وقد أوغر هذا صدور بعض المتخلفين والحاقدين وبدأ خصومه يظهرون . وحين أتم محمد عبده دراسته فى الأزهر وعرض نفسه على لجنة امتحان العالمية سنة ١٨٧٧ اجتاز الامتحان بعد صدام مع بعض الشيوخ ، وكانت النتيجة أن نال العالمية من الدرجة الثانية . وتولى التدريس بعد ذلك فى الأزهر ، ثم عين مدرساً للتاريخ فى دار العلوم سنة ١٨٧٨ . ثم حالت السياسة بينه وبين التعليم ، حين أمر الخديو توفيق بإخراج الأفغانى من البلاد . وتحديد إقامة محمد عبده فى محلة نصر . ثم استدعى للإشراف على الوقائع المصرية سنة ١٧٨٠ . وحين بدأت بوادر الثورة العرابية لم يكن الشيخ مؤيداً لها ، ثم انضم إليها بعد ذلك . وبعد فشل الثورة قبض على محمد عبده وحوكم ، وظل رهن المحاكمة ثلاثة شهور بالسجن ، ثم حكم عليه بالنفى ثلاث سنوات فى سوريا ، فلجأ إلى بيروت ، وبعد أن أقام فى الشام نحو عام كتب إليه السيد جمال الدين الأفغانى من فرنسا ليلحق به . فذهب إلى باريس عام ١٨٨٤ ، واتصل بأستاذه الذى كان قد عاد من الهند وأقام بالعاصمة الفرنسية . وفى باريس أصدر مع أستاذه جريدة العروة الوثقى . وقد أتيح للشيخ أن يزور لندن بدعوة من بعض أصدقائه الإنجليز ، ثم عاد إلى باريس . . . ورجع إلى بيروت سنة ١٨٨٥ ، التدريس فى المدرسة السلطانية .

=

أثر كبير فى تخليص لغة النثر عموماً من التفاهة وأثقال المحسّنات ، وذلك بعد أن تطور هذا الشيخ [١] ، وآمن بوجوب التخلص من تلك الآفات المعوقة . وكان قد استجاب لتوجيهات الأفغانى فى وجوب الترسل ، كما كان قد قرأ بعض التراث العربى البعيد عن الزخرف ، كمقدمة ابن خلدون ، وفتن بأسلوبها المرسل القوى المعبر ، فلما أسند إليه تحرير « الوقائع المصرية » فى عهد توفيق ، عمل على تخليص كتاباتها من أوضار التقليدية المتخلفة ، فكان يكتب كتابة موضوعية حية مرسلة ، تعد نماذج رائدة إلى حد كبير ، كما كان يحث الآخرين من كتاب « الوقائع » وغيرها على الأخذ بهذا الأسلوب الحى المرسل فيما يكتبون . ومن هذه الناحية يعتبر الشيخ محمد عبده ذا دور فى إحياء النثر يشبه — إلى حد ما — دور البارودى فى إحياء الشعر [٢] .

ويلاحظ أن أسلوب المقالة — فى تلك الفترة — لم يتخذ شكلا واحداً بطبيعة

= ثم صدر عفو عن الشيخ وعاد إلى وطنه وعين قاضياً فى المحاكم الأهلية سنة ١٨٨٨ ، حيث عمل فى محكمة بنها ، ثم فى محكمة الزقازيق ، ثم فى محكمة عابدين ، ثم عين مستشاراً فى محكمة الاستئناف وسافر بعدذلك مرات إلى فرنسا وسويسرا ، وكان يحضر فى جامعة جنيف أثناء العطلة الصيفية دروساً فى الآداب والحضارة ، وكان قد أتقن الفرنسية . وعين سنة ١٨٩٩ مفتياً للديار المصرية . كذلك عين عضواً فى مجلس شورى القوانين . وبذل جهداً كبيراً فى إصلاح الأزهر ، وإصلاح الفكر الدينى على وجه العموم . وتوفى سنة ١٩٠٥ .

اقرأ عنه فى : تاريخ الشيخ محمد عبده لمحمد رشيد رضا ، وفى : أدب المقالة الصحفية لعبد اللطيف حمزة ج ٢ وفى : محمد عبده للدكتور عثمان أمين .

(١) بدأ الشيخ بأسلوب متكلف فيه عيوب العصر التقليدية ، وتمثله مقالاته فى الأهرام . انظر : أدب المقالة الصحفية فى مصر للدكتور حمزة ج ٢ ص ٧٦ وما بعدها وانظر : فى دور الشيخ محمد عبده : **Studies on the Civilization of Islam; Gibb. p. 253.**

(٢) انظر : أدب المقالة الصحفية ج ٢ ص ٦٢ وما بعدها ، والأدب العربى فى مصر الدكتور شوقى ضيف ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ، فى حديثهما عن دور محمد عبده فى تطوير النثر .

الحال ؛ فقد اختلفت أشكاله بعض الاختلاف نظراً لاختلاف الكتاب وطبيعتهم وثقافتهم أولا ، ثم نظراً لاختلاف الموضوع المعالج ثانياً . فحين يكون الكاتب ذا ثقافة فكرية يغلب على أسلوبه الجانب الذهنى والقرب من القضايا المنطقية ، وما فيها من استدلال واحتجاج ؛ وحين يكون الكاتب ذا ثقافة فنية يغلب على أسلوبه طابع التصوير والخيال والشاعرية أحياناً ، وخاصة إذا كان الموضوع على حظ من العاطفية يحتمل ذلك . ومن هنا لم تختف كل أنواع المحسنات تماماً ، بل ظل بعضها يأتى بين الحين والحين . وخاصة السجع والتقسيم ، اللذان يكسبان الكلام موسيقى ويزيدانه تأثيراً ، وذلك حين يأتيان مطبوعين وفى مواقف تتحملهما .

وهذا نموذج من مقالات الشيخ محمد عبده فى الوقائع بعد أن انتقل أسلوبه إلى المرحلة الثانية مرحلة الترسل والموضوعية والبساطة ، وعنوانه « خطأ العقلاء » . يقول الشيخ فى هذا المقال : « إن كثيراً من ذوى القرائح الجيدة ، إذا أكثروا من دراسة الفنون الأدبية ، ومطالعة أخبار الأمم وأحوالهم الحاضرة ، تتولد فى عقولهم أفكار جليلة ، وتنبعث فى نفوسهم همم رفيعة ، تندفع إلى قول الحق ، وطلب الغاية التى ينبغى أن يكون العالم عليها . ولكونهم اكتسبوا هذه الأفكار ، وحصلوا تلك الهمم من الكتب والأخبار ، ومعاشرة أرباب المعارف ونحو ذلك ، تراهم يظنون أن وصول غيرهم إلى الحد الذى وصلوا إليه ، وساير العالم بأسره ، أو الأمة التى هم فيها بتمامها — على مقتضى ما علموه— هو أمر سهل ، مثل سهولة فهم العبارة عليهم ، وقريب الوقوع ، مثل قرب الكتب من أيديهم ، والألفاظ فى أسماعهم ، فيطلبون من الناس طلباً حاثّاً ، أن يكونوا على مشاربهم ، ويرغبون أن يكون نظام الأمة وناموسها العام على طبق أفكارهم ، وإن كانت الأمة عدة ملايين ، وحضرات المفكرين أشخاصاً معدودين . ويظنون أن أفكارهم العالية إذا برزت من عقولهم إلى حيز الكتب والدفاتر ، ووضعت أصولا وقواعد لسير الأمة بتمامها ، يتقلب بها حال الأمة من أسفل درك فى الشقاء إلى أعلى درج فى السيادة ، وتتبدل

العادات وتتحول الأخلاق ، وليس بين غاية النقص والكمال ، إلا أن ينادى على الناس باتباع آرائهم . تلك ظنونهم التى تحدثهم بها معارفهم المكتسبة من الكتب والمطالعات . وإنهم وإن كانوا أصابوا طرفاً من الفضل من جهة استقامة الفكر فى حد ذاته ، وارتفاع الهمة وانبعاث الغيرة ، لكنهم أخطأوا خطأ عظيماً ، من حيث إنهم لم يقارنوا بين ما حصلوه ، وبين طبيعة الأمة التى يريدون إرشادها ، ولم يختبروا قابلية الأذهان ، واستعدادات الطبائع للانقياد إلى نصائحهم ، واقتفاء آثارها »[١] .

٤ — الخطابة وانتعاشها :

أما هذا اللون من ألوان النثر ، فقد كان من أهم وسائل تنمية الوعى وإنضاجه ، كما كان من أهم وسائل التعبير عن الدعوات الإصلاحية فى السياسة والاجتماع ، ثم كان قبل ذلك كله من أبرز الفنون الأدبية التى تأثرت بالوعى وبحركة الإصلاح فى شتى نواحيه .

فالخطابة قد وجدت دواعيها وكثرت ميادينها فى تلك الفترة ، بعد أن كانت فى عهود التخلف قد انحصرت — أو كادت — فى الميدان الدينى وفى أضيق مجالاته ، وهو خطبة الجمعة وما ماثلها من خطب العيدين . على أن تلك الخطابة الدينية المحصورة فى هذا النطاق الضيق ، كانت قد تجمدت — غالباً — وأصبح أغلب الخطباء يقرءون الخطبة من كتب معدة فى عصور سابقة ، وكثيراً ما لا يتناسب موضوع الخطبة . ولا أسلوبها مع الموقف أو حال المستمعين . فلما كانت فترة الوعى وجدت دواع مختلفة أفسحت الطريق أمام الخطابة لتأخذ طريقها إلى أفق رحب مضىء .

فى ميدان السياسة ، وجد — إلى جانب الجمعيات السياسية التى كانت مدارس للخطابة[٢] — « مجلس شورى النواب » الذى نما فيه الوعى بعد فترة

---

(١) أدب المقالة الصحفية ، للدكتور عبد اللطيف حمزة جـ ٢ ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) انظر : Studies on the Civilization of Islam; Gibb. p 253.

من إنشائه ، وأصبح بعد نحو عشر سنوات مجالا للخطابة السياسية . التى تعارض الحكومة وتنتقد تصرفات المسئولين ، وتندد بالخديو نفسه ، وتشن حملات شديدة على التدخل الأجنبى والحكم الاستبدادى . وتطالب بألوان من الإصلاح فى السياسة والحكم والاقتصاد . . كذلك وجدت الحركة العرابية فكانت مجالا من أهم المجالات لإنعاش الخطابة السياسية ومدها بأخصب زاد . وكانت أحداث سنة ١٨٨١ بخاصة . وقوداً غذى الخطابة السياسية فى مجال الثورة العرابية . وأمدها بفيض من الحياة ؛ فحادث قصر النيل وما صاحبه وأعقبه من مؤتمرات واجتماعات ، وحادث عابدين وما مهد له وقيل فيه ، ثم يوم سفر عبد العال حلمى وقواته إلى دمياط . وسفر عرابى وجنده إلى رأس الوادى ، ثم ما كان بعد ذلك من حشد الشعب للوقوف فى وجه العدوان الإنجليزى والتآمر الخديوى ؛ كل ذلك كانت الخطابة إحدى وسائله — بل أهم وسائله — فى الإقناع والتحميس والتجميع والعمل . . وهكذا كانت الخطابة السياسية منتعشة فى تلك الفترة من جديد ، بعد أن ظلت قروناً ذابلة أو خامدة لا تكاد يحس لها وجود أو تدرك لها حياة .

وفى ميدان الاجتماع ، وجد عدد من الجمعيات الخيرية والاجتماعية التى اتخذت الخطابة وسيلة لبث أفكار الإصلاح والدعوة إلى حياة أفضل ، فى الثقافة ، والتعليم ، والاقتصاد ، وما إلى ذلك . وهكذا كانت الخطابة الاجتماعية — هى الأخرى — إحدى وسائل الاستمالة والإقناع والعمل على الإصلاح الاجتماعى فى شتى مظاهره . ومن هنا انتعشت الخطابة الاجتماعية ، بل وجدت أشبه بالجديدة فى الأدب المصرى . الذى عرفها مع هذه المظاهر الحضارية ، التى لم تكن من موضوعات الخطابة إلا فى العصر الحديث .

وطبيعى ألا تكون الخطابة بألوانها المختلفة ذات أسلوب واحد فى تلك الفترة وإن كانت كل الألوان تخلصت — إلى حد كبير — من الجمود والتفاهة وعدم مراعاة الحال ، التى كانت تسيطر على الخطابة الدينية المتخلفة فى العصر التركى وما تلاه . . وطبيعى أن تختلف أساليب الخطابة باختلاف ألوانها . فالخطابة السياسية تعمد كثيراً إلى الإثارة ومخاطبة المشاعر . وتتزين بألوان

من المؤثرات العاطفية كالشعر الحماسي والقصص الديني ونحو ذلك مما يشد مشاعر الجماهير ، ثم تتحلى ببعض المحسنات كالسجع والتقسيم الذى يبعث فى الكلام موسيقى ، ويزيد به التأثير . أما الخطابة الاجتماعية ، فتعمد أكثر إلى مخاطبة العقل واستخدام المنطق ، وقد تتعرض لذكر الأرقام والحقائق المحسوسة ، فى لغة أشبه بلغة العلم . ومع ذلك لا تترك فرصة يمكن فيها التأثير وجذب القلوب حتى تنتهزها بأسلوب عاطفى ، قد يعتمد على الخيال ويتحلى ببعض المحسنات . . .

وهذا نموذج من خطب عبد الله النديم ، خطيب الثورة العرابية [١] . والنموذج من خطبة هذا الثائر ، فى مظاهرة توديع أحد زعماء الثورة — عبد العال حلمى — المبعد بقواته إلى دمياط ، بعد الحركة العسكرية فى عابدين والمطالبة بمطالب الشعب . . وكانت المظاهرة فى محطة العاصمة قبيل تحرك القطار بالقائد وجنوده . . وفى هذه الخطبة يقول النديم :

« حماة البلاد وفرسانها . من قرأ التواريخ ، وعلم ما توالى على مصر من الحوادث والنوازل ، عرف مقدار ما وصلتم إليه من الشرف ، وما كتب لكم فى صفحات التاريخ من الحسنات ؛ فقد ارتقيتم ذروة ما سبقكم إليها سابق ، ولا يلحقكم فى إدراكها لاحق ، ألا وهى حماية البلاد ، وحفظ العباد وكف يد الاستبداد عنهما . فلكم الذكر الجميل ، والمجد المخلد ، يباهى بكم الحاضر من أهلنا ويفاخر بمآثركم الآتى من أبنائنا . فقد حَيِيَ الوطن حياة طيبة ، بعد أن بلغت الروح التراقى . فإن الأمة جسد والجند روحه ، ولا حياة للجسد بلا روح . وهذا وطنكم العزيز أصبح يناديكم ويناجيكم ، ويقول :

---

(١) عن عبد الله النديم وترجمته اقرأ : الآداب العربية للويس شيخو ج ٢ ص ٩٩ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢٢٠ ، والثورة العرابية لعبد الرحمن الرافعى ص ٥٣١ ، وزعماء الإصلاح فى العصر الحديث لأحمد أمين ص ٢٠٤ ، وأدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ ص ١١٤ . واقرأ تقديراً كبيراً لدوره فى :

Studies on the Civilization of Islam; Gibb. p. 253.

إليـــكم يـُرد الأمرُ وهـْو عظيمُ فإنى بكم طول الزمان رحيمُ
إذا لم تكونوا للخطوب وللردى فمن أين يأتى للـــديار نعيم
وإن الفتى إن لم ينازل زمانه تأخر عنـــه صاحب وحميم
فردوا عنان الخيل نحو مخيـّم يقلبــه بين البيوت نسيم
وشدوا له الأطراف من كل وجهة فمشدود أطراف الجهات قويم
إذا لم تكن سيفاً فكن أرض وَطأة فليس لمغلول اليدين حريم
وإن لم تكن للعائذين حماية فأنت ومخضوب البنان قسيم

ولقد ذكرتُ باتحادكم وحسن تعاهدكم ما كان من رسول الله — صلى الله عليه وعلى آله وأصحابه وسلم — عند تغييب سيدنا عثمان فى أهل مكة ، من مبايعة أهل الشجرة على حفظه وصيانته — صلى الله عليه وسلم — فصاروا يعنون بالعشرة المبشرين بالجنة »[١] . .

٥ — الرواية ونشأة اللون التعليمى :

أما هذا اللون من النثر — وهو الرواية — فقد نشأ منه فى تلك الفترة اللون التعليمى ، بعد أن وضع بذوره رفاعة الطهطاوى فى الفترة السابقه ؛ فقد ألف على مبارك[٢] كتاباً سماه « علم الدين » وجعل هدفه تقديم معارف منوعة أولا ،

(١) انظر : مذكرات الثورة العرابية لأحمد عرابى ج ١ ص ٢٥٩ وما بعدها .

(٢) ولد فى قرية برنبال من قرى الدقهلية سنة ١٢٣٩ هـ ، وتنقل مع والده فى عدة أقاليم بالوجه البحرى حتى استقر بعرب السماعنة بالشرقية ، وهناك تلقى علومه الأولية على يد والده ثم بمساعدة بعض المربين . وبعد ألوان من النضال التحق بمدرسة القصر العينى التجهيزية ثم صعد إلى المهندسخانة ، ثم اختير عضواً فى البعثة المسافرة إلى فرنسا . وبعد أربع سنوات من الدراسة استقدم إلى مصر فى عهد عباس ، وما زال يعمل فى حقل التعليم وتنظيمه والإشراف عليه ، حتى وشى به لدى سعيد فأرسل ضمن حملة ساعدت بها مصر تركيا فى حروبها مع روسيا ، وهناك قاسى كثيراً ، ولكنه عاد سالماً . وبعد عودته سرح من الخدمة فعاد شبه متعطل ، ثم أعيد إلى بعض المناصب التافهة ، ولكنه لم يجد فرصته إلا بعد أن مات سعيد . فقد وجد فى عهد إسماعيل فرصاً للعمل المثمر ، فكان ناظراً للقناطر الخيرية ، ثم كان وكيلا لديوان المدارس، ثم أشرف على إدارة السكك الحديدية ، ثم ديوان الأشغال ، ونظارة =

ثم المقارنة بين أحوال الشرق وأحوال الغرب ثانياً . واختار لتلك المعارف والمقارنة قالب الحكاية . واتخذ صورة الرحلة من مصر إلى أوربا شكلا لهذه الحكاية . ثم آثر جعل بطلها شيخاً ريفيًّا مصريًّا أزهريًّا مستنيراً يصاحب فى تلك الرحلة عالماً إنجليزيًّا ، تعرف به فى مصر ، وهيأ له – بعد أن أعجب به – أن يصحبه إلى أوربا . ومما يدور بين البطل والعالم الإنجليزى ، ومما يكون فى الرحلة من مواقف عديدة ، يقدم المؤلف مجموعة كبيرة من المعلومات ، فى العلوم الإنسانية والطبيعية وغيرها ، كما يعقد مقارنات بين الشرق والغرب . . ومن هنا كان هذا العمل رواية ، لأنه اتخذ شكل الرحلة وحكايتها ، ثم هو تعليمى ، لأنه لا يقصد إلى غرض فنى أدبى ، بل إلى غرض ثقافى تربوى ، هو تقديم هذه المعارف والمقارنات فى إطار مشوق[1] .

وواضح أن هذا العمل يتفق مع ما سبق أن ألفه رفاعة الطهطاوى من قبل ، باسم « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » فكلاهما معلومات ومعارف تقدم فى شكل رحلة ، وكلا المؤلفين أزهرى مصرى يجمع إلى ثقافته الشرقية العربية الدينية ، ثقافة أوربية حديثة ، وإن كان على مبارك تخصص فى الهندسة ورفاعة تخصص فى الأدبيات . غير أن عمل على مبارك قد اعتبر رواية تعليمية على حين اعتبر عمل رفاعة بذوراً لهذا اللون فحسب . لأن عمل رفاعة خال تماماً من العناصر الروائية ، باستثناء عرضه للرحلة الواقعية – التى قام بها المؤلف – فى صورة يغلب عليها جانب التقريرات الرسمية والترجمة والسرد العلمى فى كثير من المواطن ، حتى لقد سمَّى المؤلف كل فصل باسم « مقالة » .

= الأوقاف ، كل ذلك فى وقت واحد . وهو الذى أنشأ دار العلوم كما أنشأ دار الكتب . وبعد الاحتلال تولى نظارة الأشغال وعاد إلى اهتمامه بالرى وهندسته ، ثم تولى نظارة المعارف . ثم اعتزل الأعمال وتوفى سنة ١٣٠٠ هـ ، وأهم مؤلفاته : « الخطط التوفيقية » فى ٢٠ جزءا و « علم الدين » .

اقرأ عنه فى : مشاهير الشرق لجورجى زيدان جـ ٢ ص ٣٢ وما بعدها .

(١) عن تحليل هذا العمل وتقويمه اقرأ : تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٦١ وما بعدها .

أما على مبارك فعلى الرغم من أن عمله هو الآخر يحكى رحلة المؤلف ، فإنه قد أكسب هذه الرحلة شكلا خياليًّا . حيث وضع لها أشخاصاً بعضهم له أصل من الواقع مثل علم الدين ، الذى ليس إلا على مبارك نفسه ، وبعضهم من صنع خيال المؤلف ، مثل السائح الإنجليزى ، وغيره من الشخصيات . وهذا الجانب الخيالى من جهة . ثم قصد المؤلف قصداً إلى الحكاية والقص — مما صرح به فى صدر الكتاب — من جهة أخرى ، قد جعل من هذا العمل رواية تعليمية . ولم يقف بها عند مرحلة البذور الأولى التى وَضعها أستاذه الطهطاوى . وقد كان من مظاهر الخيالية والروائية ومحاولة البعد عن جو الكتاب التعليمى ، تسمية المؤلف لكل فصل من الكتاب باسم « مسامرة » .

غير أن عمل على مبارك مع ذلك ليس رواية ناضجة، وذلك لغلبة الجانب العلمى عليه ، ولشيوع الجفاف فيه . ثم لعدم التزامه للمقاييس الروائية . وذلك أن المؤلف كثيراً ما يقدم المعارف والعلوم فى هذا العمل ناسياً أنه يحكى ويقص ، وناسياً أنه وعد بتقديم ما سيقدم فى إطار حكاية . ثم هو كثيراً ما يقطع تسلسل القص لينتهز فرصة — أى فرصة — لحشد المعلومات . وهو أيضاً يجرى الأحاديث على ألسنة الشخصيات دون مراعاة لطبيعة هذه الشخصيات ولا لثقافتها . وأخيراً هو لا يعنى بالتشويق ، ولا يلتفت أصلا إلى العنصر الغرامى — مما تتميز به الرواية التعليمية بصفة خاصة — ولا يهتم كثيراً برونق الأسلوب [1] . ومن هنا يضعف العنصر الروائى . ويبعد الكتاب عن مقومات الفن ، ويعد — فى أحسن الاحتمالات — رواية تعليمية غير ناضجة . ومع ذلك فعلى مبارك رائد فى هذا اللون من ألوان الرواية الذى يهدف إلى التعليم والمقارنة ، ولكتابه فضل السبق على تلك الأعمال التى ستظهر أكثر نضجاً وفنًّا فى الفترات التالية . .

يقول على مبارك : « . . . وقد رأيت النفوس كثيراً ما تميل إلى السِّيَر والقصص وملح الكلام ، بخلاف الفنون البحتة ، والعلوم المحضة ، فقد تعرض عنها فى كثير من الأحيان ، لا سيما عند السآمة والملال من كثرة الأشغال ،

(١) المصدر السابق ص ٦٤ — ٦٦ .

وفى أوقات عدم خلو البال ، فحدانى هذا أيام نظارتى لديوان المعارف ، إلى عمل كتاب أضمنه كثيراً من الفوائد ، فى أسلوب حكاية لطيفة ينشط الناظر إلى مطالعتها ، ويجد فيها رغبته فيما كان من هذا القبيل ، فيجد فى طريقه تلك الفوائد ، ينالها عفواً بلا عناء ، حرصاً على تعميم الفائدة وبث المنفعة . فجاء كتاباً جامعاً ، اشتمل على غرر الفوائد المتفرقة فى كثير من الكتب العربية والإفرنجية ، فى العلوم الشرعية ، والفنون الصناعية ، وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر . . مفرغاً فى قالب سياحة عالم مصرى ، وُسِمَ " بعلم الدين " مع رجل إنجليزى ، كلاهما هيان ابن بيان ، نظمهما سمط الحديث ، لتأتى المقارنة بين الأحوال المشرقية والأوربية[١]» .

هذا وبالإضافة إلى فضل الريادة التى ينسب إلى عمل على مبارك فى ميدان الرواية التعليمية بخاصة ، ينسب إليه كذلك فضل الإسهام فى لفت الأنظار إلى الفن القصصى بعامة .

وفى مجال لفت النظر إلى هذا الفن وتشجيع الأقلام على تناوله ، وتشجيع القراء على الشغف به ، يذكر بعض من ترجموا أعمالا روائية كبيرة فى تلك الفترة . وفى طليعة هؤلاء ، يأتى اسم محمد عثمان جلال ، الذى ترجم رواية « بول وفرجينى » للكاتب الفرنسى « برناردين دى سان بيير » . وقد عرب محمد عثمان جلال هذه الرواية ، وسماها باسم عربى هو « الأمانى والمنة فى حديث قبول وورد جنة » بل إنه قد تصرف فيها بما يتلاءم مع الجو العربى والذوق العربى والقارئ العربى . وبلغ من هذا التصرف ، أن جعل لغتها السجع ، بل أنطق بعض أبطالها بالشعر العربى الفصيح . وعلى الرغم من أن مثل تلك الترجمة أو مثل هذا التعريب ، مما لا يعد من الأعمال الفنية الدقيقة ، فإن ما قام به محمد عثمان جلال ــ رغم عيوبه ــ قد كان من ألوان النشاط الروائى الفعال الذى أسهم فى نقل هذا النوع الأدبى الغربى إلى الأدب المصرى الحديث .

---

(١) انظر : علم الدين لعلى مبارك ص ٦ ــ ٨ .

٦ – المسرحية وميلادها :

لم يعرف التاريخ الفني الحديث فى مصر ، مسرحيات قبل تلك الفترة التى نؤرخ لأدبها ، ولم يكن لمصر مسرح عربى قبل سنة ١٨٧٠ على وجه التحديد ؛ ففى هذا التاريخ أنشئ أول مسرح عربى فى مصر ، محاكياً أولا المسرح الأوربى ، ثم مستفيداً بعد ذلك من نشاط الوافدين الشوام ، الذين كانت لهم صلة بفن المسرح وكتابة المسرحيات قبل ذلك بفترة[١] .

وبيان ذلك ، أن بعض المسارح كان قد أنشئ فى مصر قبل هذا التاريخ ، غير أن هذه المسارح ظلت أجنبية ، لا تقدم عليها مسرحيات عربية ، ولا يمثل عليها ممثلون عرب . فقد أنشأ نابليون فى مصر ، أول مسرح سنة ١٧٩٨ ، لكى يستمتع جنوده ببعض المسرحيات الفرنسية ، ثم أنشئ بعد ذلك – فى أيام إسماعيل – « مسرح الكوميدى » سنة ١٨٦٨ ، وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية « ريجوليتو » ، ثم أنشئ « مسرح الأبرا » سنة ١٨٦٩ ، وقدمت عليه المسرحية الغنائية الإيطالية « عايدة » ، وكان ذلك بمناسبة الاحتفالات التى أقيمت لافتتاح قناة السويس[٢] . ويلاحظ أن المسرحية العربية لم يكن لها أى مكان على أى مسرح فى مصر حتى هذا التاريخ .

وقد كان نشاط الفرق الأجنبية التى عملت فى مصر حينذاك ، مشجعاً لبعض المصريين على الاشتغال بالتمثيل ؛ فقد تحمس يعقوب صنُّوع ، صاحب جريدة « أبى نضارة » والذى كان قد درس فى إيطاليا ، وشاهد كثيراً من المسرحيات فيها ، فأنشأ أول مسرح عربى فى مصر ، وألف له

---

(١) أنشأ مارون نقاش أول مسرح عربى فى بيروت سنة ١٨٤٧ . انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٣١ وما بعدها ، والمسرح النثرى للدكتور محمد مندور ، الحلقة الأولى ص ٢ – ٣ .

(٢) إقرأ عن نشأة المسرح العربى فى مصر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٧ – ٢٦ ، والفن المسرحى فى الأدب العربى للدكتور محمود شوكت ص ١٣ وما بعدها .

فرقة دربها على التمثيل ، وكتب لها الروايات ، وافتتح مسرحه سنة ١٨٧٠ وسماه « التياترو الوطنى » وقد قدم على هذا المسرح اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفه ، بالإضافة إلى بعض المترجمات . وكانت مسرحياته المؤلفة ، تتناول قضايا اجتماعية وأخلاقية وسياسية ، وكان منها الملهاة والهزلية والمسرحية العصرية والمسرحية الغنائية ، كما كانت الشخصيات مزيجاً من المصريين والأجانب . وكان المستوى الفنى ساذجاً بطبيعة الحال ، وكانت اللغة غالباً العامية . أما مترجماته فكانت عن بعض ملاهى « موليير » ، الذى يبدو أن المؤلف كان يعتمد عليه أحياناً فيما يؤلف من مسرحيات ، والذى كان يتأسى به كثيراً ، حتى لقب « موليير مصر » .

وقد ظل هذا المسرح المصرى الأول يعمل حتى سنة ١٨٧٣ ، حين أغلقه إسماعيل ، بسبب التعريض به وبالقصر ، فى بعض ما كان يقدم من مسرحيات [١] .

وبعد ذلك بثلاث سنوات ، وفد على مصر رجل من إخواننا مسيحيي الشام ، يسمى سليم النقاش ، وكان قد عرف فن المسرح من عمه مارون النقاش ، الذى كان قد أنشأ أول مسرح عربى فى بيروت سنة ١٨٤٨ ، وقدم عليه بعض المسرحيات الغنائية وغيرها . وقد واصل سليم النقاش فى مصر ، ما بدأه « أبو نضارة » قبله بنحو ست سنوات ، فقدم على مسرح « زيزنيا » بالإسكندرية ، تلك المسرحيات التى كان عمه قد قدمها فى بيروت ، مضيفاً إليها مسرحيات مترجمة ومقتبسة عن مسرحيات أجنبية . وكان يساعده فى إعداد النصوص ، الصحفى السورى أديب إسحق . ولكن الاثنين آثرا بعد فترة أن يوجها جهودهما إلى الصحافة ، لأنها كانت فى ذلك الحين أكثر رواجاً ؛ فتولى أمر الفرقة الشامية زميل لهما هو يوسف الخياط ، الذى انتقل بالفرقة إلى القاهرة ، فقدمت عرضها على مسرح « الأوبرا » ولكنها

---

(١) المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٧٧ — ٩١ .

ما لبثت أن غضب عليها إسماعيل، لاتهامها بالتعريض به . وقد سبب ذلك توقف نشاطها حيناً . ثم عادت إلى التمثيل بين الإسكندرية والقاهرة ، وتولدت منها فرقة أخرى سنة ١٨٨٢ برياسة سليمان القرداحى أحد أفراد الفرقة الشامية الأولى . وقد تنافست الفرقتان ، ونشّطتا حركة التمثيل فى مصر [١] .

وإلى هنا كان أكثر المسرحيات هى المترجمة والمقتبسة والمعربة والممصرة، وكان أقلها هى المسرحيات المؤلفة .

ويلاحظ أن المسرحيات المؤلفة فى ذاك العهد المبكر ، لم تصل إلى مستوى الأدب المسرحى ، فهى بداية بسيطة لكتابة شىء يعرض على المسرح، ولكنها ليست نصوصاً أدبية تمتع بقراءتها ، وتؤدى وظيفة لمتصفحها فى كتاب ، كوظيفتها لمشاهدها على الخشبة ، وهى بعد ذلك لا تصلح للدرس والنقد كباقى نصوص الأدب ، وكالأدب المسرحى الذى سوف نجده بعد ذلك شعراً عند شوقى ، أو نثراً عند الحكيم .

وقد كان الجانب اللغوى من أهم عيوب تلك المسرحيات ؛ فهى غالباً كانت لغة متعثرة بين البديع والركاكة، لأنها كانت أحياناً الفصحى المسجوعة التى يتخللها الشعر غير الملائم للنص المسرحى غالباً ، كما كانت أحياناً أخرى العامية المهلهلة ، التى يتخللها الزجل المقحم فى أكثر الحالات [٢] . ومع ذلك فمسرحيات تلك الفترة — على عيوبها — قد مثلت ميلاد هذا الشكل الفنى فى مصر لأول مرة . وكانت الخطوات الأولى فى هذا الطريق الذى سوف يوصل إلى نشأة الأدب المسرحى .

٧ — كتب الأدب وتجددها :

ونعنى بها هذا اللون من الكتابات التثقيفية ، التى تجمع بين مختارات من الشعر ، والنثر ، والتاريخ ، والحكم ، والأمثال ، وغير ذلك مما يمتع الأديب ،

(١) انظر : المصدر السابق ص ٩٤ — ١١٢ .

(٢) انظر : المسرح النثرى للدكتور محمد مندور ، الحلقة الأولى ص ١٧ — ١٩ .

ويفيد المتأدب ، من ثقافة عامة ، تتشكل بثقافة المؤلف ، وتصور – إلى حد كبير – ثقافة عصره .

وقد عرفنا فى أدبنا القديم ألواناً من هذه الكتب، عند أبى الفرج فى كتابه « الأغانى » وعند ابن عبد ربه فى كتابه « العقد الفريد » . . وكانت تلك الكتب – رغم طابعها الثقافى العام – تسمى « كتب أدب »، بمعنى عام لكلمة أدب ، يراد به الثقافة الإنسانية العامة ، التى يتخللها الشعر والنثر وجيد القول المأثور على وجه العموم .

وقد حفظت لنا تلك الفترة التى نسوق عنها الحديث ، بعض الأعمال التى يمكن أن توضع فى هذا اللون من التأليف الأدبى . . وأهم تلك الأعمال كتابان لرفاعة الطهطاوى ، الذى امتد به الأجل إلى تلك الفترة[١] ، وكان له فيها نشاط لا يمكن أن يغفل . هذان الكتابان هما : « مناهج الألباب المصرية ، فى مباهج الآداب العصرية » ثم « المرشد الأمين للبنات والبنين » . وكل من الكتابين ، يقدم معلومات شتى ومعارف منوعة ، فى أسلوب أدبى ، وتتخللها مختارات الشعر والنثر وتتناثر فيهـــا المأثورات والتواريخ ، وتحليها الحكم والأمثال . ثم إن ما فى هذين الكتابين من معلومات ومعارف ، تلونها ثقافة رفاعة ، التى تجمع بين الشرق والغرب ، ويمتزج فيها ما هو عربى أزهرى ، بما هو أوربى باريسى . وهى بعد ذلك تصور طابع العصر الذى التقى فيه تياران ، أحدهما عربى قديم وثانيهما غربى حديث . . ومن هنا يمكن اعتبار هذين الكتابين امتداداً أو تطورا لهذا اللون من الأدب التأليفى ، الذى عرفناه قديماً عند أبى الفرج صاحب الأغانى ، وابن عبد ربه صاحب العقد .

ويشترك الكتابان فى أن لغتهما مرسلة حيناً مسجوعة حيناً آخر ، وهى فى الحالتين واضحة معجبة ، وأجود بكثير من لغة رفاعة فى كتابيه السابقين ، « تخليص الإبريز » و « مواقع الأفلاك » . ويغلب استخدام السجع والتأنق الأسلوبى فى هذين الكتابين المتأخرين ، حين يكون المقام عاطفيـاً وجدانيـاً ،

---

(١) توفى رفاعة سنة ١٨٧٣ م .

كما يغلب الترسل المقارب للغة العلم ، حين يكون الموقف فكريًّا أو علميًّا .

على أن الكتابين بعد اشتراكهما فى هذه الصفات العامة ينفرد كل منهما بسمات خاصة ؛ فالكتاب الأول يغلب عليه جانب التثقيف العلمى ، بمقالات عن التجارة والصناعة والزراعة والسياسة ، هذا بالإضافة إلى العلوم الإنسانية كالتاريخ والأخلاق . أما الكتاب الثانى فيغلب عليه التهذيب الأدبى بمقالات فى الآداب والتربية والدين والوطنية والاجتماع وما إلى ذلك . . وفيما يلى نماذج من الكتابين :

يقول رفاعة فى مقدمة « مناهج الألباب » : « . . . وهو نخبة جليلة ، وتحفة جميلة ، فى المنافع العمومية ، التى بها للوطن توسيع دائرة المدنية . . وعززتُها بالآيات البينات ، والأحاديث الصحيحة والدلائل المبينات ، وضمنتُها الجم الغفير من أمثال الحكماء ، وآداب البلغاء وكلام الشعراء ... »(١)

ويقول فى « المرشد الأمين » فى حديثه عن الوطن وكون مصر أحسن الأوطان : « الوطن هو عش الإنسان الذى فيه درج ، ومنه خرج ، ومجمع أسرته ، ومقطع سُرَّته . وهو البلد الذى نشَّأته تربته ، وغذاه هواؤه ، وحُلت عنه التمائم فيه . قال أبو عمرو بن العلاء : مما يدل على حرية الرجل وكرم غريزته ، حنينه إلى أوطانه ، وتشوقه إلى متقدم إخوانه ، وبكاؤه على ما مضى من زمانه . والكريم يحن إلى أحبابه كما يحن الأسد إلى غابه ؛ ويشتاق اللبيب إلى وطنه ، كما يشتاق النجيب إلى عَطَنه ؛ فلا يؤثر الحر على بلده بلداً ، ولا يصبر عنه أبداً . قال الشاعر :

بلاد بها نيطت علىّ تمائمى وأول أرضٍ مس جلدى ترابها

وكان الناس يتشوقون إلى أوطانهم ولا يفهمون العلة فى ذلك ، حتى أوضحها على بن العباس الرومى ، فى قصيدة لسليمان بن عبد الله بن طاهر ، يستعديه على رجل من التجار يعرف بابن أبى كامل ، أجبره على بيع داره ، واغتصبه على بعض جدرها ، فقال ابن الرومى :

---

(١) انظر : مناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوى — المقدمة ، ص ٤ .

ولى وطن آليت ألا أبيعه — وألا أرى غيرى له الدهر مالكا
وحَبَّبَ أوطان الرجال إليهمُ — مآرب قضَّاها الشباب هنالكا
إذا ذكروا أوطانهم ذكّرتْهمُ — عهود الصبا فيها فحنوا لذالكا
فقد ألفتــه النفس حتى كأنه — لها جسد إن بان غودر هالكا

ولا يشك أحد فى أن مصر وطن شريف إن لم نقل إنها أشرف الأمكنة؛ فهى أرض الشرف والمجد فى القديم والحديث ، وكم ورد فى فضلها من آيات بينات وآثار وحديث ؛ فما كأنها إلا صورة جنة الخلد ، منقوشة فى عرض الأرض ، بيد الحكمة الإلهية ، التى جمعت محاسن الدنيا فيها ، حتى تكاد أن تكون حضرتها فى أرجائها ونواحيها . . .»[1] .

ثم يقول فى الكتاب نفسه عن تعليم المرأة : « ينبغى صرف الهمة فى تعليم البنات ؛ فإن هذا مما يزيدهن أدباً وعقلا . ويجعلهن للمعارف أهلا ، ويصلحن به لمشاركة الرجال فى الكلام والرأى ، فيعظمن فى قلوبهم ويعظم مقامهن ... وليمكن للمرأة — عند اقتضاء الحال — أن تتعاطى من الأشغال والأعمال ما يتعاطاه الرجال ، على قدر قوتها وطاقتها . فكل ما يطيقه النساء من العمل يباشرنه بأنفسهن ، وهذا من شأنه أن يشغل النساء عن البطالة ؛ فإن فراغ أيديهن عن العمل ، يشغل ألسنتهن بالأباطيل ، وقلوبهن بالأهواء وافتعال الأقاويل . فالعمل يصون المرأة عما لايليق ، ويقربها من الفضيلة . وإذا كانت البطالة مذمومة فى حق الرجال ، فهى مذمة عظيمة فى حق النساء؛ فالمرأة التى لا تعمل تقضى الزمن خائضة فى حديث جيرانها ، وفيما يأكلون ويشربون ويلبسون ويفرشون ، وفيما عندهم وعندها ، وهكذا ....»[2] .

وهذا الكلام بالإضافة إلى كونه نصًّا أدبيًّا ذا قيمة فى ذاته ، يعتبر ريادة لفكرة إصلاحية اجتماعية كبيرة ، وهى فكرة تحرير المرأة ، فقد سبق رفاعة بها قاسم أمين بزمن ، وإن لم يتوسع فيها توسع هذا الأخير .

وهكذا يضيف رفاعة إلى ألوان رياداته ، لوناً آخر يذكر له مع كل ثناء عرفان بالفضل .

---

(١) انظر : المرشد الأمين لرفاعة الطهطاوى ص ٩٠ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٦٦ .

حوافز النضال واتجاهاته

١ – من جرائم الاحتلال البريطانى :

لقد بدأ الإنجليز يطمعون فى الاستيلاء على مصر ، منذ أيام الحملة الفرنسية عليها ، ولذا طارد أسطولهم الأسطول الفرنسى حتى أغرقه فى أبى قير سنة ١٧٩٨ ، ولذا أيضاً شاركوا فى إخراج الفرنسيين من مصر سنة ١٨٠١ ، وللسبب نفسه حاولوا غزو البلاد بتلك الحملة المعروفة بحملة فريزر سنة ١٨٠٧ ، ولكن المصريين ردوهم ببسالة فى موقعة رشيد الخالدة[1].

وحين عجز الإنجليز عن التدخل العسكرى المباشر ، ظلوا يتحينون الفرص لكسب نفوذ فى مصر ، حتى يمهدوا به قليلا قليلا لما بيتوه من احتلال كامل . وما إن تورط إسماعيل فى الديون ، حتى أمدته بريطانيا – فيمن أمده من دول – حتى تضيق الحبل حول رقبته ، بل حول رقبة مصر . ثم ضرب الإنجليز ضربتهم التى حققت التدخل الفعلى فى شئون البلاد ، وذلك حين اشتروا حصة مصر من أسهم قناة السويس سنة ١٨٧٥ ؛ فقد تبع ذلك تدخلهم فى توجيه اقتصاديات البلاد وسياستها ، بحجة المحافظة على مصالحم وأموالهم ، الممثلة فيما لهم من ديون وحقوق فى قناة السويس ، وتحقق كثير من طمعهم ، ولكنهم لم يرضوا إلا بنيل كل ما بيتوا له ، وهو الاحتلال الكامل .

ولذا انتهزوا فرصة تحرك العناصر الوطنية المطالبة بتحقيق مطالب الشعب على أيدى عرابى وأصحابه ، ونفذوا مؤامرتهم الاستعمارية ، ليتخلصوا من تلك العناصر الوطنية أولا ، وليتم لهم ما طمعوا فيه من احتلال مصر آخر الأمر . . وهكذا ضربوا الإسكندرية من البحر فى يوليو سنة ١٨٨٢ ، ونزلوا إلى أرض مصر ، وتحرك عرابى بجنده لنزالهم وعمل جهده على تحطيم غزوهم ، ولكن

(١) انظر تاريخ مصر السياسى لمحمد رفعت ج ١ ص ٩٢ – ٩٣ .

الخيانة والتآمر والغدر كانت فوق طاقة الثائر الأمين الباسل ، فهزم عرابى وجنده فى معركة التل الكبير ، وتم احتلال الإنجليز لمصر فى سبتمبر سنة ١٨٨٢ [١] .

ومعروف أن أهم أطراف المؤامرة كانت تتمثل فى توفيق الخائن والإنجليز المعتدين ، ولذا تآزر هذان الطرفان من أول أيام الاحتلال على إضعاف كل القوى الواعية فى مصر ، حتى تستحيل البلاد إلى حقل كبير ينتج القطن لمصانع بريطانيا ، ويصب المال فى جيب الخديوى وأعوانه الرجعيين .

وتبعاً لتنفيذ تلك الخطة ، اكتفى الخديوى من حكم البلاد بالاسم وبعض مظاهره الشكلية الزائفة التى يضمنها له الإنجليز ، وأطلق أيدى هؤلاء المعتدين فى مصر ، يصفون كل قواها الواعية على الوجه الذى يحقق أطماعهم ، ويسدد لهم ثمن حمايتهم للخديوى الخائن .

وهكذا نفى عرابى وأصحابه ، وصفيت كل العناصر الوطنية فى الجيش وخارجه ، إما بالنفى أو السجن أو الاختفاء . ونتيجة للسياسة التى رسمها الإنجليز وأشرفوا على تنفيذها بوساطة مستشاريهم ومعتمديهم [٢] ، سُرِّح الجيش

---

(١) اقرأ ذلك بالتفصيل فى : الثورة العرابية والاحتلال البريطانى لعبد الرحمن الرافعى ، وفى : مذكرات عرابى لأحمد عرابى .

(٢) من مستشاريهم المخربين . « دوفرين » الذى كان سفيراً لبريطانيا فى الآستانة ، وجاء بعد الاحتلال إلى مصر ووضع تقريره المشهور الذى رفع إلى وزارة الخارجية البريطانية ، وضمنه مقترحاته لتصفية الوضع فى مصر ، وكان من هذا التقرير : وجوب تسريح الجيش وحل مجلس شورى النواب . . . ومن معتمديهم «كرومر» الذى عمل فى مصر نحو ربع قرن من سنة ١٨٨٣ إلى سنة ١٩٠٧ ، وكانت سنواته سنوات إرهاب وطغيان لا تنسى . . . ومنهم كذلك « غورست » الذى جاء بعد «كرومر» والذى هادن الخديوى على حساب الوطنيين . . . ومنهم «كتشنر» الذى كان « سردار » الجيش أيام «كرومر» ثم عين معتمداً بعد « غورست » . . . ومن أخطر مستشاريهم « دانلوب » الذى عمل مستشاراً للمعارف من سنة ١٩٠٦ إلى سنة ١٩١٩ ، وكان من أهم أسباب تأخر التعليم فى مصر وجموده على عهد الاحتلال ، وقد ظل أثر سياسته الفاسدة يسىء إلى التعليم فى مصر سنوات بعد رحيله .

الوطنى القوى الذى حارب مع عرابى ، وكان يضم كثيراً من الوطنيين الأقوياء البواسل ، وأعيد تكوينه على ضعف وهزال ، وفى عدد لا يتجاوز ستة آلاف ، على رأسهم « سردار » إنجليزى يعاونه طائفة من كبار الضباط الإنجليز . كذلك أغلقت مصانع الأسلحة كلها وبيعت آلاتها ، كما أنهيت البحرية المصرية ، وبيعت سفنها . وشبيه بما فعل مع الجيش لتصفيته وإضعافه وجعله فى قبضة المحتلين ، فعل مع البوليس ، بوضع رجل إنجليزى على رأسه وتعيين وكيل إنجليزى لوزارة الداخلية .

ونتيجة للسياسة الإنجليزية نفسها أرهق الاقتصاد المصرى بل خنق ؛ وذلك بتعيين مستشار إنجليزى للمالية ، وإجهاد الخزانة المصرية بتعويضات مجحفة تؤدى للأجانب عما أصابهم من خسائر وهمية . ثم كان من عوامل خنق الاقتصاد المصرى وإرهاق المصريين ماليًّا ، تحميل مصر تكاليف جيش الاحتلال والموظفين الإنجليز ، ثم تحميلها كذلك تكاليف حرب المهدى فى السودان [١] .

هذا فيما يتصل بالقوتين العسكرية والاقتصادية ، اللتين تمثلان للبلاد ساعدها الذى تحتمى به ، وقلبها الذى تعيش عليه . أما فيما يتعلق بالقوتين الثقافية والأخلاقية ، فقد عمل الاحتلال على إضعافهما ما استطاع إلى ذلك سبيلا . فقد عوقت البعثات [٢] وأهملت المعاهد العالية [٣] ، واقتصر الاهتمام

---

(١) انظر : مصر والسودان فى أوائل عهد الاحتلال البريطانى لعبد الرحمن الرافعى : ص : ٩ ، ١٧ ، ١٩ ، ٦٤ ، ١٥٩ .

(٢) كان أكثر البعثات قبل الاحتلال يوفد إلى فرنسا ، فأصدر كرومر قراراً بإلغاء البعثات إليها ، وكان ذلك سنة ١٨٩٥ .

اقرأ : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ﺟ ٢ ص ٣٣ .

(٣) من صور هذا الإهمال بل العبث ضغط دنلوب على عميد مدرسة الحقوق الفرنسى « مسيو لامبير » حتى استقال ، فعين بدلا منه شاباً إنجليزياً ، كما استبدل بالأساتذة الفرنسيين مدرسين من الإنجليز الصغار ، الذين يجهلون قوانين البلاد .

اقرأ : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٤٤ وما بعدها .

بالتعليم على اللون الذى يخرج طائفة من الموظفين الذين يعملون تحت رياسة رؤساء من الإنجليز .

وكان من أبرز مظاهر تخلف التعليم على عهد الاحتلال ، انخفاض نسبة المتعلمين فى الأربع والعشرين سنة الأولى من الاحتلال إلى النصف ، وانخفاض ميزانية التعليم بشكل واضح عما كانت عليه قبل الاحتلال[١] . وقد اعترف بذلك الإنجليز على لسان رجلهم فى مصر حينذاك « كرومر »[٢] ، الذى كان يدعو جهراً إلى عدم تقدم التعليم فى مصر[٣] .

كذلك فرضت اللغة الإنجليزية على التعليم ، وحوربت اللغة العربية ألواناً من الحرب ، فلم تعد وسيلة للتدريس ، وإنما حلت محلها لغة المحتلين[٤] ، ولم تترك الفصحى وسيلة للتعبير خارج قاعات الدرس ، لتنمو وتتطور ، وتصل المصريين بالماضى العربى المشرق والتراث الإسلامى المجيد ، وتجمعهم مع إخوانهم العرب والمسلمين فى كتلة قوية واعية ، وإنما ظهرت دعوات خبيثة من خبراء الاستعمار ، وبعض من خدع فيهم من العرب ، وراحت هذه الدعوات تهاجم الفصحى ، وتنسب إلى المصريين التخلف والعجز بسببها ،

---

(١) كانت نسبة المتعلمين سنة ١٨٨٣ نحو ١٦٪ فصارت سنة ١٩٠٧ نحو ٨٪ ، وكانت ميزانية التعليم سنة ١٨٦٦ أكثر من ٠٠٠ و ١٤١ من الجنيهات ، فهبطت سنة ١٨٨٥ على عهد الاحتلال إلى ٦٨٩ و ٨٤ . وزادت هبوطاً سنة ١٨٩٠ ، فصارت ٣٣٧ و ٨٠ .

انظر : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ج ٢ ص ١٨ ، وانظر : كذلك :

Modern Egypt; Cromer , Vol. 2. p. 529.

(٢) انظر : The Situation in Egypt; Cromer p. 12.

(٣) انظر : Abbas II; Cromer; PP. 23 - 24.

(٤) حمل « دنلوب » على مبارك على إصدار قرار بجعل اللغة الإنجليزية لغة التعليم سنة ١٨٨٩ وظل الحال كذلك حتى نجح المصريون فى إعادة اللغة العربية إلى ميدان التعليم سنة ١٩٠٨ ، وتم تعريب التعليم سنة ١٩١٢ .

اقرأ : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ج ٢ ص ٤٣ — ٤٥ .

وتنادى باتخاذ العامية لغة للتأليف العلمى والأدبى ، وبإحلال العامية محل الفصحى فى القراءة والكتابة [١] .

وهكذا عُوقت الحركة العلمية ، وتناقص عدد المتعلمين ، ووجدت اللغة العربية صعوبات وعراقيل ، وأصبح من يشتغلون بها من الطوائف المضطهدة فى رزقها وفى وضعها الاجتماعى .

كذلك حل المستعمرون « مجلس شورى النواب » بحجة أن المصريين لم يصلوا بعد إلى المرحلة التى يستطيعون فيها أن يكون لهم مجلس نيابى أو حكومة ديمقراطية ، وقد استعاضوا عن هذا المجلس بثلاث مؤسسات أخرى هى الجمعية العمومية ، ومجلس شورى القوانين ، ومجالس المديريات . وكل هذه المؤسسات لا تغنى عن المجلس النيابى شيئاً بطبيعة الحال ، وإن برر الإنجليز مسلكهم العدوانى بأنهم يريدون أن يدربوا المصريين على الحكم النيابى الذى لم يصلوا إلى مستواه فى زعمهم [٢] .

---

(١) من أمثلة الهجوم على الفصحى ، ما دعا إليه « دوفرين » فى تقريره المشهور سنة ١٨٨٣ من تحبيذ اللغة العامية والعناية بها ، ثم ما قاله « وليام ولكوكس » فى خطبة ألقاها فى نادى الأزبكية سنة ١٨٩٣ ، من أن العامل الأكبر فى فقدان المصريين لقوة الاختراع هو استخدام الفصحى ، ثم ما قاله : « ويلمور » أحد قضاة الإنجليز سنة ١٩٠١ ، من نصح المصريين بهجر الفصحى . ومن العرب الذين خدعوا بمثل تلك الدعوات : إسكندر معلوف السورى ، الذى حاول أن يوهم المصريين بأن سبب تأخرهم هو استخدام الفصحى ، وذلك فى مقال له بالهلال فى مارس سنة ١٩٠٢ .

اقرأ : فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ج ٢ ص ٤٠ وما بعدها ، ومقالا للدكتور على عبد الواحد وافى فى مجلة الرسالة ، العدد الصادر فى ٣ ديسمبر سنة ١٩٦٤ ومقالا للأستاذ محمود شاكر فى الرسالة عدد ٧ يناير سنة ١٩٦٥ . وانظر : رسالة كاملة فى هذا الموضوع للدكتورة نفوسة زكريا ، وعنوان هذه الرسالة هو : تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها فى مصر .

(٢) انظر : مصر والسودان فى أوائل عهد الاحتلال البريطانى ص ٣٦ — ٥١ .

وفى الوقت نفسه أخمدت أنفاس الصحافة بسبب أقل شبهة فى معاداة الإنجليز أو الخديو ، فمنعت « العروة الوثقى » من دخول مصر ، وكان يصدرها فى باريس جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده ، وقت إبعاده عن البلاد ، بعد الثورة العرابية . كذلك ألغيت صحيفة « الوطن » وصحيفة « مرآة الشرق » وصحيفة « الزمان » وعطلت « الأهرام » بعض الوقت(١) .

وهكذا خنقت روح القوة الأخلاقية ، وهى الحرية ، وأصبح بعض الناس يتشكلون وفق مصالحهم ، أوما يرونه من صالح جماعتهم ، فتقرب نفر من المستعمرين ، وهادن آخرون الحكام الخائنين ، وبدأت المفاسد الخلقية التى تخلفها مصادرة الحرية تظهر فى صور شتى . ولكن كلها قبيح شائه كريه .

وقد أضيف إلى هذا العامل الرئيسى المفسد للأخلاق ، عامل الضغط الاقتصادى على طبقات الشعب الكادحة ، بما كان من استغلال الإقطاعيين لهم ، وامتصاص المرابين لدمائهم ، وجور السلطات عليهم . أجل أضيف هذا العامل الاقتصادى المفسد ، إلى العامل المعنوى المتلف ، فتضاعفت المأساة ، وظهرت مع الاحتلال عيوب خلقية عديدة ، فى طليعتها : النفاق ، والجشع ، والحقد ، وما إلى ذلك مما يخلفه فقدان الحرية وسوء النظم الاقتصادية .

كذلك أدخل الاحتلال إلى مصر ألواناً من المباذل الوضيعة ، كالبغاء الرسمى ونوادى الميسر ، وحانات الخمر . وظهرت هذه المباذل فى المدن ، وجرفت كثيراً من المواطنين ، فعرفت حياتنا الاجتماعية — وخاصة فى المدن — عيوباً لم تعرفها قبل عهد الاحتلال(٢) .

وهكذا عمل الاستعمار على قتل القوتين الثقافية والأخلاقية ، اللتين

---

(١) انظر : المصدر السابق ص ١٦١ — ١٦٣ ، ومذكراتى فى نصف قرن لأحمد شفيق جـ ١ ص ٢٩٠ .

(٢) اقرأ : مقالا لعبد الله النديم ، يندد فيه بتلك المفاسد فى « الأستاذ » عدد ١٧ يناير سنة ١٨٩٣ .

تمثلان عقل الأمة وضميرها ، تماماً كما عمل على قتل القوتين العسكرية والاقتصادية ، اللتين تمثلان ساعد الأمة وقلبها .

حقيقة قد أباح الاحتلال – بعد فترة – إنشاء بعض الصحف ، كما سمح بقيام بعض الأحزاب ، ولكن ذلك كان أساساً لتأجيج الخصومات وتفريق شمل الأمة .

وحقيقة قد قام الاحتلال ببعض ألوان من إصلاح الري وإقامة بعض السدود والقناطر ، ولكن ذلك كان بقصد زيادة محصول القطن ، الذي كانت تحتكره المصانع الإنجليزية . على أن هذا كله لم يخلف رخاء اقتصادياً ، ولم يرفع مستوى الشعب ، وإنما زاد من ثراء طائفة كبار الملاك ، وضاعف من تحكمهم في الطبقة الكادحة (١) .

ومن ذلك كله كانت التركة التي خلفها الاحتلال ، تركة مثقلة رهيبة تحتاج إلى نضال صابر وكفاح مرير ، حتى يصلح ما فسد ويقوم ما اعوج . كان على البلاد أن تناضل في ميادين عديدة ، في ميدان السياسة ضد المحتل وحليفه القصر ، وفي ميدان الاقتصاد ضد الفقر والاستغلال ، وفي ميدان التعليم ضد الجهل والأمية ، وفي ميدان الثقافة ضد العدوان على اللغة وتراث العرب والإسلام ، وفي ميدان الاجتماع ضد التخلف والجمود ، وفي ميدان الأخلاق ضد التبذل والتفرنج .

والحق أن الاحتلال لم يستطع – رغم وسائله العديدة – أن يحول بين الرواد المصريين ، وبين خوض معركة النضال من أجل تخليص الوطن وإصلاح ما فسد من أمره . وكل ما استطاعه الاحتلال هو أن يعوق مسيرة مصر إلى نهضتها ، وأن يكلفها الكثير من التضحيات والجهد ، لكي تحقق ما تصبو

---

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ١ ص ٢١٥ – ٢١٦ ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣٦ ، ومصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي ص ٢٧ – ٣٠ .

إليه من هدف كبير . وقد أثبتت مصر فى نضالها الشريف ، أنها بإيمانها ونبل غايتها، أقوى من الاحتلال بكل جيوشه وخسيس أهدافه .

٢ ــ مراحل النضال وطرائقه :

كانت السنوات العشر الأولى من سنى الاحتلال سنوات كئيبة ، خيم فيها ما يشبه الذهول الذى يصيب المرء من أثر الصدمة . وكان للضغط الشديد الذى يفرضه الإنجليز ، وللاضطهاد البالغ الذى وقع بالمصريين ، أثر كبير فى سيطرة هذا الجو الكئيب ، الذى أوقف ــ تقريباً ــ كل نشاط سياسى ، للقيادات المصرية ، ووجه النضال إلى طريق الإصلاح الدينى والفكرى ، الذى تزعمه من رأوا أن الحالة غير ملائمة للعمل السياسى ، وأن الواجب انتهاز الفرصة للإصلاح فى ميادين أخرى تؤهل المواطنين بعد ذلك للحياة الأفضل .

وكان فى مقدمة هؤلاء المصلحين ، الإمام محمد عبده ، الذى أخذ نفسه ــ بعد عودته إلى مصر ، وبعد انتهاء مدة إبعاده ــ بإصلاح الأزهر والقضاء الشرعى ، وبتوضيح الجوانب المشرقة فى الإسلام ، والرد على طعنات أعدائه ، كما اهتم كثيراً بجانب الإصلاح الدينى والفكرى على وجه العموم[١] .

ولما مات توفيق ، وتولى عباس حلمى سنة ١٨٩٢ ، أراد هذا الخديو الجديد ــ فى أول عهده ــ أن يدعم سلطانه ، وأن يتكئ على سند غير سند الإنجليز الذين لا أمان لهم فى السياسة ، فتظاهر بالوطنية ، وأبدى كثيراً من المظاهر التى يخالف بها سابقيه من الحكام ، فأخذ يستقبل طوائف الشعب فى مناسبات عديدة ، وراح يزور الأقاليم المصرية المختلفة ، وبدأ يقرب العناصر الوطنية ويؤازرها ، فأصدر عفواً عن عدد من المشتركين فى

---

(١) انظر : المنار ج ٨ ص ٨٩٣ .

الثورة ، بل تعدى ذلك إلى تشجيع المصريين على مقاومة الإنجليز ، وعدم الخضوع لهم[(١)] .

وكان المصريون من جانبهم ، قد بدأت تتبدد صدمتهم بالاحتلال ، وشرعوا يثوبون إلى أنفسهم ويعون واقعهم ويدركون واجبهم ، ومن هنا بدأ النشاط السياسي النضالي يظهر ، وأخذ نفر من الزعماء المصريين الجدد يندد بالاحتلال ، وينتقد وجود الإنجليز ، وينادي بالاستقلال والحرية .

وكان الإنجليز بدورهم قد بدءوا يخففون قبضتهم على الصحافة ، وعلى العمل السياسي ، أملا في أن تشغل المعارك الصحفية المصريين عن الإنجليز ، وطمعاً في أن يستهلك النزاع الحزبي جهود المواطنين . ولكن المصريين أحسنوا — إلى حد كبير — الإفادة من الفرصة المتاحة ؛ فأنشأوا الصحف الوطنية ، وراح كتابهم يهاجمون الاستعمار ، وينادون بالحرية ، ويناضلون جاهدين لتخليص الوطن مما جلبه عليه الاحتلال[(٢)] .

وهكذا بدأ النضال السياسي ، ولكنه أخذ اتجاهين مختلفين ، الاتجاه الأول يلونه حماس ديني ، فيرى أن المشكلة الأولى هي مشكلة جلاء الإنجليز وإنهاء الاحتلال ولكن مع الإيمان بأن الجامعة الإسلامية ، هي طريق القوة ، وبأن الولاء للخلافة — التي يعتبر الخليفة التركي رمزاً لها — ولاء ضروري تفرضه فكرة الإيمان بضرورة قيام جامعة إسلامية تتكتل لتواجه خطر الاستعمار .

ورغم أن زعماء هذا الاتجاه كانوا من ذوي الثقافة المدنية الحديثة ، وأنهم لم يكونوا من رجال الدين ، قد كانت عواطفهم الدينية تلون أفكارهم وتوجه

---

(١) انظر : مذكراتي في نصف قرن لأحمد شفيق ج ٢ ص ١٦ ، ٢٦ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٥٢ .

(٢) تحدث الشيخ علي يوسف في السنة الأولى لظهور المؤيد سنة ١٨٨٩ عن مسألة الجلاء ، ثم تبعه مصطفى كامل في الأهرام والمؤيد واللواء . انظر : منتخبات المؤيد ص ٣٠ واقرأ : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي .

دعوتهم كما كان لسياستهم ما يبررها — فى نظرهم — حينذاك ، من وجوب التكتل أمام قوى الغرب ، ومن وجوب جمع كلمة المسلمين تحت فكرة الجامعة الإسلامية ، وعدم الانفصال عن الخلافة باسم القومية أو الوطنية ؛ لأن ذلك معناه الانقسام والتفرق وإتاحة الفرصة للمستعمر ليلتقم أمم الإسلام واحدة وراء الأخرى [١].

وكان يمثل هذا الاتجاه الأول، الحزب الوطنى ، ويقوده مصطفى كامل الذى اتخذ صحيفة اللواء لسان حاله [٢].

كما كان أصحاب هذا الاتجاه وعلى رأسهم مصطفى كامل ، موالين — أول الأمر — للخديوى الجديد عباس ، لما كان يظهره من وطنية ومؤازرة للوطنيين ، وكراهية ومناوأة للإنجليز . ثم عادوا فعادَوا عباساً وحاربوه ، وذلك حين ضعف أمام الضغط الإنجليزى وانقلب على الوطنيين ، وهادن المحتلين حتى انتهى معهم إلى سياسة الوفاق [٣].

أما الاتجاه الثانى من اتجاهى النضال الوطنى ، فقد كان يلونه حماس قومى ، فهو يرى أن فكرة الجامعة الإسلامية غير ممكنة التحقيق وأن الانفصال عن الخلافة واجب بعدما كان من فساد الخلفاء الأتراك ، وأنه لا ولاء إلا لمصر ، ولا عمل إلا من أجل مصر ، وأن مصر للمصريين . وأصحاب هذا الاتجاه يعتقدون بعد هذا أن المشكلة الحقيقية هى الاحتلال وأن إخراج الإنجليز من مصر واجب ، ولكن ذلك يجب أن يسبقه إعداد

---

(١) اقرأ بعض ما كتبه مصطفى كامل عن ذلك فى « المسألة الشرقية » ص ١٩ — ٢٢ .

(٢) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين . الفصل الأول من الجزء الأول .

ويلاحظ أن الحزب الوطنى لم يؤلف بصفة رسمية إلا سنة ١٩٠٧ ، وإن كان اسمه يطلق على السائرين فى اتجاه مصطفى كامل قبل ذلك التاريخ بزمن . انظر : مصطفى كامل للرافعى ص ٢٥٥ وما بعدها .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر لمحمد حسين ج ١ ص ١٥٤ وما بعدها . و ص ١٧٤ وما بعدها .

الشعب لحكم نفسه ، وتأهيله لتملك المسئولية الكبيرة ؛ وذلك بتنويره وتثقيفه وبتعويده نظم الحكم الحديثة . ومن هنا شغل أصحاب هذا الاتجاه أنفسهم أولا بالإصلاح الفكرى والاجتماعى والسياسى . وعملوا على أن يقوم فى مصر حكم ديموقراطى ، فيه وزارة من المصريين تزاول عملها على أساس المسئولية البرلمانية ، وفيه برلمان يمثل الشعب ، ويراقب أعمال الوزارة وباقى السلطات .

وكان هذا الاتجاه ممثلا فى حزب الأمة ويتزعمه لطفى السيد ، الذى اتخذ صحيفة الجريدة لساناً لحاله[١].

ويلاحظ أن أصحاب هذا الاتجاه الثانى ، كانوا — فى جملتهم — من كبار الملاك وأبنائهم ، وكانوا بين مستمدين لنفوذهم مما تحت أيديهم من إقطاع كبير ، مثل محمود سليمان رئيس حزب الأمة ؛ وبين مستمدين لنفوذهم مما فى رؤوسهم من ثقافة واسعة ، مثل لطفى السيد محرر الجريدة وقاسم أمين أحد مفكرى الحزب .

على أن الجميع كانوا يعتقدون أنهم أصحاب المصالح الحقيقية فى مصر ، وأنهم أحق بالحكم والسلطان وتولى شئون البلاد من الأتراك وأسرة محمد على . ومن هنا أخذت سياستهم هذا الاتجاه الذى يهدف أقرب ما يهدف إلى الإصلاح السياسى الداخلى ونيل الدستور ، وأخذ أكبر قسط من السلطة التى فى يد الخديو . ومن هنا لم يكن أصحاب هذا الاتجاه فى تحمس أصحاب الاتجاه الأول لإخراج الإنجليز[٢] ، وإن كانوا لم يقروا بقاءهم بطبيعة الحال[٣] .

---

(١) كون حزب الأمة بصفة رسمية سنة ١٩٠٧ وظهرت جريدته فى نفس العام . وسوف ترد ترجمة موجزة للطفى السيد حين يكون الحديث عن طريقته فى النثر .

(٢) انظر بعض شواهد ذلك فى عدد الجريدة الصادرة فى ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وفى العدد الصادر فى ٣٠ سبتمبر سنة ١٩٠٧ .

(٣) اقرأ تفاصيل هذا الاتجاه فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر ج ١ الفصل الثانى .

على أن ارتباط أصحاب الاتجاه الأول بفكرة الجامعة الإسلامية ، صبغت دعوتهم الإصلاحية وكل نشاطهم النضالى بطابع إسلامى عربى واضح، وذلك لارتباط الإسلام بالتراث العربى ارتباطاً لا انفصام له . ومن هنا عنوا بالتراث العربى والاهتمام به والإقبال على تمثله والاعتماد عليه ، كما نافحوا عن اللغة العربية وتصدوا للدعوات المحاربة لها أو الغاضة من شأنها . كما اهتموا بإشاعة القيم الإسلامية العربية ، والاعتماد على الأسلوب الحضارى الذى عرفته حضارة العرب والإسلام ، ولم يفتنوا كثيراً بالحضارة الغربية وأساليبها الغريبة الوافدة .

كما أن ارتباط أصحاب الاتجاه الثانى بفكرة القومية ، شكل دعوتهم الإصلاحية وكل نشاطهم النضالى بطابع غربى أوربى واضح . فإيمانهم بالقومية ، جعلهم يعطون ظهرهم للخلافة ، ويولون وجوههم شطر البلاد التى نشأت فيها القوميات ، والتى ازدهرت فيها مدنية حديثة تبهر الأبصار .

ومن هنا شغل أصحاب هذا الاتجاه الثانى شطراً كبيراً من نشاطهم بألوان من الإصلاح الفكرى والاجتماعى والسياسى ، الذى يستمد مثله الأعلى من حضارة الغرب ومدنية أوربا ؛ فنادوا بفصل الدين عن الدولة ، كما نادوا بفكرة الوطنية بمفهوم عقلى مصلحى ، لا بمفهوم وجدانى حماسى . كذلك دعوا إلى تفسير نصوص الدين بما يلائم الحضارة ويتفق مع التطور، وظهرت فى هذا المجال دعوة قاسم أمين لتحرير المرأة[1] .

والحق أن الاتجاه الأول أخذ — من الناحية السياسية — يضعف شيئاً

---

(١) اقرأ مثلا لفكرة فصل الدين عن الدولة فيما كتبه عبد القادر حمزة بعنوان « خطر علينا وعلى الدين » فى « المقتطف » عدد مارس سنة ١٩٠٤ .

واقرأ مثلا لفكرة الوطن بذلك المفهوم فى افتتاحية « الجريدة » العدد الصادر فى ١٠ مارس سنة ١٩٠٧ وعنوان المقال « الوطنية فى مصر » .

واقرأ أمثلة من محاولة تطويع الدين ونصوصه بما يحقق فكرة التطور ويلائم مفهوم الحضارة عند مفكرى هذا الاتجاه ، فيما كتبه قاسم أمين فى كتابيه « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » وقد ظهر الأول سنة ١٨٩٩ ثم ظهر الثانى سنة ١٩٠٠ .

فشيئاً حتى أصبحت دعوته السياسية أشبه بحلم يعيش عليه بعض المتحمسين. أما من الناحية الفكرية ، فقد كان خلال تلك الفترة فى المحل الأول ، ثم استمرت دعوته وعاشت عبر السنين ، كتيار فكرى يرى أن نقطة الانطلاق إلى الثقافة والحضارة يجب أن تبدأ مما عرفه العرب أيام مجدهم الزاهر .

وأما الاتجاه الثانى فقد استطاع — من الناحية السياسية — أن يتغلب ، وذلك بسبب قوة نفوذ السائرين فيه ، وكونهم يقتسمون الثراء المادى والفكرى جميعاً .

وقد ساعد على تغلب هذا الاتجاه من الناحية السياسية ، ما منى به أصحاب الاتجاه الأول من ضربات أضعفت قوتهم وقللت أعوانهم . ومن تلك الهزائم معاداة الخديو لهم بعد أن انقلب على الوطنيين وهادن الإنجليز . ومنها تخلى فرنسا عن مؤازرتهم ضد بريطانيا ، بعد الاتفاق الودى الذى تم بين الدولتين سنة ١٩٠٤ ، والذى أطلقت به فرنسا يد بريطانيا فى مصر ، وأطلقت به بريطانيا يد فرنسا فى المغرب . ومنها ظهور دعوة تركيا الفتاة ، ومناداة بعض الأتراك أنفسهم بترك فكرة الخلافة . ومنها بعد ذلك كله ما كان من تخلف تركيا وفساد خلافتها وعدم ارتياح وطنى مستنير إلى الارتباط بها على الرغم من تخلفها وضعتها وفسادها .

أما من الناحية الفكرية ، فقد كان هذا الاتجاه فى المحل الثانى ، ولم يستطع أن يتغلب على الاتجاه الأول ، بل عاشا معاً يمثلان ثنائية « أيديلوجية » فى الحياة الفكرية والاجتماعية ، ثم يشكلان أهم اتجاهات الأدب كما سنرى إن شاء الله . على أن من الحق أن يقال ابتداء : إن هذا الاتجاه الثانى ، هو الذى فتح الطريق إلى التجديد فى الأدب ، ومهد إلى تعرف الأدب بالتيارات الغربية الحديثة ، والفنون الأدبية الجديدة .

وهكذا أصبح النضال السياسى — بعد ضعف الحزب الوطنى — ممثلا فى حزب الأمة ، وقد آثر هذا الحزب البدء بنواحى الإصلاح والإعداد للاستقلال ، وخطا فى ذلك خطوات فساح . ثم قامت الحرب الكبرى الأولى سنة ١٩١٤ .

وكان الخديو عباس فى تركيا لبعض شئونه . فانتهزت بريطانيا الفرصة وأعلنت الحماية على مصر ، ومنعت عباساً من العودة إلى البلاد ، وولت آخر من أسرة محمد على ، هو حسين كامل ، الذى خلعت عليه لقب سلطان [١].

وعاش المصريون فترة الحرب الكبرى الأولى فى ضيق بالغ وتحت ضغط رهيب ، حيث فرض الإنجليز على الصحف الرقابة ، وأعلنوا الأحكام العسكرية ، وساقوا المصريين إلى العمل الشاق المهين تحت اسم « السلطة » ، واستولوا على كثير من أقوات أبناء البلاد وأموالهم لإمداد الجيوش البريطانية . كل هذا تحت عين الحكام من أبناء أسرة محمد على ، والمواطنون وزعماؤهم مكبلو الإرادة مغلولو القدرة ، لا يستطيعون أن يقاوموا هذا الطغيان ، إلا بما سمحت به ظروفهم القاسية حينذاك ، كالسخط على الإنجليز والابتهاج بكل ما يصيبهم من هزائم ، وكبعض المحاولات لاغتيال صنائعهم من الحكام المفروضين على البلاد . فقد اعتدى على السلطان حسين مرتين بقصد اغتياله ، ولكنه نجا فى المرتين ، واستمر ضغط الإنجليز من جانب وتمكين صنائعهم لهم من جانب آخر ، حتى نهاية الحرب [٢] . فلما وضعت الحرب أوزارها ، وأعلنت الهدنة سنة ١٩١٨ ، تقدم نفر من زعماء البلاد [٣] إلى المعتمد البريطانى ، مطالبين برفع يد الإنجليز عن مصر ، ثم تألف وفد [٤] وطلب السماح لبعض أعضائه بالسفر إلى إنجلترا لحضور مؤتمر الصلح الذى ستسافر إليه وفود عديدة من

---

(١) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ١٥ وما بعدها .

(٢) اقرأ المصدر السابق ص ١١ ، ٢٤ ، ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ .

(٣) هم : سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى . وكان الأول وكيل الجمعية التشريعية ، وكان الثانى والثالث عضوين بها .

(٤) كان هذا الوفد مؤلفاً من : سعد زغلول وعبد العزيز فهمى وعلى شعراوى ولطفى السيد ومحمد محمود وعبد اللطيف المكباتى . ثم أضيف إليه مصطفى النحاس وحافظ عفيفى ، ثم أضيف إليهم إسماعيل صدقى وحمد الباسل ومحمود أبو النصر وآخرون . انظر : ثورة سنة ١٩١٩ ص ٣٠ وما بعدها .

الشعوب لتعرض مطالبها . ولكن هذا المطلب العادل قوبل بالرفض ، بل تجاوزت سلطات الاحتلال ذلك إلى اعتقال بعض زعماء الوفد ونفيهم إلى « مالطة » [١] . وهكذا شبت الثورة المصرية فى مارس سنة ١٩١٩ ، واشتركت فيها كل القوى الوطنية . وبهذه الثورة تُوجتْ تلك المرحلة من مراحل نضال الشعب المصرى البطل[٢] .

٣ – بعض معالم النضال المشرقة :

وقد كان للنضال المصرى فى تلك الفترة معالم بارزة فى شتى الميادين ، وارتبطت بعض تلك المعالم ببعض الأحداث الكبرى التى شهدتها هذه السنوات . وكان هذا النضال هو الرد الطبيعى على جرائم الاحتلال ومحاولته لقتل كل القوى الواعية فى البلاد .

فقد قوبلت محاربته للتعليم بحركة مضادة . تدعو إلى بذل الجهود الوطنية فى إنشاء المدارس ونشر الثقافة [٣] . وقد توجت تلك الجهود بإنشاء الجامعة المصرية الأهلية سنة ١٩٠٨ [٤] . وقد أضيف إلى نضال المصريين فى هذا الشأن ، مقاومتهم للحيلولة بين أبنائهم وبين البعثات التى عوقها كرومر ، فراح القادرون منهم يبعثون بأولادهم لاستكمال دراساتهم فى فرنسا التى كان الإنجليز يحاربون ثقافتها . كما عملت الجامعة بعد إنشائها على إيفاد بعض خريجيها الممتازين إلى فرنسا لاستكمال دراستهم [٥] .

---

(١) كان المعتقلون ثلاثة هم : سعد زغلول ومحمد محمود وحمد الباسل .

(٢) اقرأ تفاصيل تلك الثورة التى ظلت نحو ثلاث سنوات واشتركت فيها كل طوائف الشعب سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى .

(٣) اقرأ عن بعض النشاط المتصل بتلك الدعوة فى : مصطفى كامل ص ١٣٩ – ١٤٠ .

(٤) كان مصطفى كامل قد دعا إلى إنشائها سنة ١٩٠٤ ثم سنة ١٩٠٥ . ولكن التحمس للفكرة ازداد بعد حادث دنشواى سنة ١٩٠٦ وكان فى طليعة القائمين على المشروع سعد زغلول وقاسم أمين . انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٢٣ – ٢٢٥ .

(٥) يعتبر الدكتور طه حسين ثمرة من ثمار الجامعة وبعثاتها .

كذلك قوبل ضغط الاحتلال على الحريات وخنقه للصحافة ، بإظهار مزيد من الصحف التى فضحت جرائمه ، وشهرت بعدوانه ، وقد كان فى طليعة الصحف الوطنية فى ذلك العهد صحيفة « المؤيد » للشيخ على يوسف ، وقد ظهرت سنة ١٨٨٩ ، وارتفع صوتها منذ العام الأول بمسألة الجلاء[١] . ثم ظهرت صحيفة « الأستاذ » للسيد عبد الله النديم سنة ١٨٩٢ ، وحملت على الاحتلال والفساد الذى جرّه على البلاد ، حتى ضاق بها الإنجليز ، وضغطوا على الخديو حتى أبعد صاحبها عن مصر[٢] . ثم ظهرت « اللواء » لمصطفى كامل سنة ١٩٠٠ ، فكانت سوط عذاب على الإنجليز وعملائهم وجرائمهم . ثم ظهرت « الجريدة » لسان حال حزب الأمة سنة ١٩٠٧ وكان يرأس تحريرها لطفى السيد [٣] ، وقامت هى الأخرى بدور فى تحرير الفرد والجماعة لا يمكن أن يجحد ، وإن لم تكن فى حماس « المؤيد » و « الأستاذ » و « اللواء » فيما يتعلق بموضوع الجلاء والتشهير بالإنجليز .

وقد كان من أبرز الأحداث التى وجد فيها الوطنيون والصحافة الوطنية مجالا لمهاجمة الإنجليز ، حادث دنشواى الذى وقع سنة ١٩٠٦ ، والذى نصب فيه الإنجليز المشانق وأدوات التعذيب لأبناء تلك القرية المسالمة من قرى المنوفية ، قبل أن يحاكموا بتهمة قتل أحد الإنجليز ، الذين كانوا قد ذهبوا إلى تلك القرية لصيد الحمام ، فأصيب بضربة شمس أنهت حياته[٤] .

وكذلك قوبل الضغط الاقتصادى ، وما خلفه من فقر وعدم ، بدعوات إلى مساعدة المعوزين ، ومديد العون إلى المحتاجين وأنشئت الجمعيات الخيرية ، وأسست الملاجئ ونحوها من دور البر .

كذلك قوبل ما بثه الاحتلال من مفاسد خلقية ، وما أشاعه من مباذل ،

---

(١) انظر : منتخبات المؤيد ، السنة الأولى ص ٣٠ .

(٢) وقد مات النديم بعد قليل من نفيه بالآستانة سنة ١٨٩٦ .

(٣) اقرأ ترجمة موجزة عنه فى مبحث النثر من هذا الفصل (هامش) .

(٤) انظر : مصطفى كامل للرافعى ص ١٩٧ وما بعدها .

بدعوات حارة إلى الأخذ بالأخلاق الكريمة ، وازدراء العادات المريضة الوافدة من الغرب العادى . وكان أكثر الداعين إلى صلابة الخلق واستقامة السلوك من أصحاب الاتجاه العربى الإسلامى[١] ، وكانت دعوتهم تتخذ أشكالا مختلفة من أشكال الأدب كما سنرى حين نفصل القول فى أدب هذه الفترة . وكان التراث العربى الإسلامى ، وتقاليده الحضارية فى ماضيها المشرق تمد هؤلاء الدعاة بكثير مما يؤيد دعوتهم ويمنحها المادة والشكل على السواء .

وعلى الجملة ، قد أشعلت آثام الاحتلال ومفاسده روح المقاومة ، وشحذت النفوس للنضال ، الذى تحرك فى كل الميادين ، وتوجته ثورة سنة ١٩١٩ .

---

(١) من أمثال الشيخ على يوسف ، والسيد عبد الله النديم ، ومحمد المويلحى ، وعبد العزيز جاويش .

الأدب بين المحافظة والتجديد

كان الطابع الغالب على أدب تلك الفترة هو طابع المحافظة واستلهام الماضى ، أو اتخاذ التراث العربى المشرق الذى خلفته عصور الازدهار نقطة انطلاق نحو أدب معاصر . وليس معنى ذلك أن التيار الفكرى المتجه إلى الحضارة الغربية لم تكن له آثار أدبية تصوره ، وإنما الذى يراد تقريره هو أن هذا التيار الغربى كان فى تلك الفترة فى طور التمهيد والإعداد الفكرى لظهور الأدب الذى يمثله[1] . وقد ظهر بعض هذا الأدب الجديد بعد سنوات من بدء تلك الفترة ، ولكنه ظهر وليداً غضا ، أمام أدب محافظ قد استوى واستحصد ، وملك على الناس مشاعرهم الفنية ، وشكل لهم أنماطهم الأدبية . وهكذا لم تكن القوة الأدبية لهذا التيار الغربى المجدد ، معادلة لقوة التيار العربى المحافظ ، بل لم تكن قوة هذا التيار الغربى فى ميدان الأدب معادلة لقوته هو نفسه فى مجال الفكر والإصلاح الاجتماعى ؛ نظراً لكونه من الناحية الأدبية قد كان محتاجاً إلى تغييرات فكرية ونفسية واجتماعية كبيرة تمهد له ، وتعد للأخذ به ، وتدفع إلى السير فى طريقه . ومن هنا كانت غلبة الطابع المحافظ على الأدب بفنونه المختلفة ، على الوجه الذى يتضح تفصيله فيما يلى :

أولا — الشعر :

١ — سيطرة الاتجاه المحافظ البيانى :

عرفنا من حال الشعر فى الفترة السابقة ، أنه قد ظهر الاتجاه المحافظ البيانى الذى راده البارودى ، وبعث به الشعر العربى ، وذلك حين رده إلى استلهام النماذج الجيدة التى خلفتها عصور الازدهار ، وحين جعل النموذج البيانى

(١) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٤١ .

المشرق قالباً للتعبير عن أحاسيس الشاعر وتجاربه ، وعن قضايا وطنه وأهم أحداث عصره[١] . وعرفنا كذلك أن هذا الاتجاه لم يكن وقت ظهوره على يد البارودى هو الاتجاه الشعرى الوحيد ، بل لم يكن الاتجاه الفنى الغالب ، وإنما كانت الغلبة لذلك الاتجاه التقليدى الجامد ، الذى كان يمثله شعراء عديدون ، تقيدهم – عادة – بقايا أغلال العصر التركى والمملوكى ، وتكبل شعرهم – غالباً – ألوان من الألاعيب اللفظية والمحسنات المتكلفة ، لتستر ضحالة الموضوعات ، وفقر الأفكار ، وبرودة المشاعر ، وتهافت الأسلوب[٢] .

ونضيف الآن ، أن هذا الاتجاه المحافظ البيانى : قد أخذ يقوى عوده رويداً رويداً ، على يد الجيل الذى خلف البارودى ، حتى استحصد فى هذه الفترة التى نسوق عنها الحديث ، بل حتى سيطر سيطرة توشك أن تكون تامة ، ومن هنا اختفى – أو كاد – ذاك الاتجاه التقليدى الجامد ، وأصبح الاتجاه الذى يملأ الحياة الأدبية هو هذا الاتجاه المحافظ البيانى الحى ، الذى راد طريقه البارودى فى الفترة السابقة ، وأصبح جيل الشعراء فى هذه الفترة ، يسيرون فى نفس اتجاهه ، ويترسمون خطاه ؛ فإسماعيل صبرى[٣] ، وأحمد شوقى[٤] ،

---

(١) اقرأ ما كتب عن الشعر فى الفصل السابق – مبحث الشعر ، المقال ٢ – ظهور الاتجاه البيانى المحافظ .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك فى الفصل السابق – مبحث الشعر ، المقال ١ – الاتجاه التقليدى وبعض لمحات التجديد .

(٣) اقرأ ترجمة موجزة له فى مبحث الشعر بالفصل السابق المقال ٢ (هامش) .

(٤) ولد شوقى سنة ١٨٦٩ ، ونشأ فى بيئة أرستقراطية ، وتعلم فى مدارس القاهرة الابتدائية والثانوية ، ثم التحق بمدرسة الحقوق ، وتخرج فى قسم الترجمة سنة ١٨٨٧ ، فعين بالقصر فى عهد توفيق ، ثم أرسل فى بعثة إلى فرنسا ليدرس الحقوق فدخل مدرسة « مونبلييه » ودرس بها عامين ، ثم انتقل إلى باريس وظل بها عامين آخرين ، حتى حصل على إجازة الحقوق ، وأتيح له أن يطوف فى فرنسا وأن يزور إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر فعمل رئيساً للقسم الإفرنجى بالقصر ، وكان من =

وحافظ إبراهيم[1] ، ومحمد عبد المطلب[2] وبقية شعراء هذا الجيل التالى من أمثال أحمد محرم[3] ، وعلى الغاياتى[4] ،

=حاشية الخديو كما كان شاعره . وحين أعلنت الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ كان الخديو عباس فى تركيا فمنعه الإنجليز من دخول مصر ، وأخذوا يبعدون أنصاره أيضاً ، فنفى شوقى إلى إسبانيا ، حيث ظل فى « برشلونة » أيام الحرب ، ثم عاد بعد انتهائها ، وبعد أن زار الأندلس فى جنوب إسبانيا . وقد بويع بإمارة الشعر سنة ١٩٢٧ ، وظل مرموقاً حتى توفى سنة ١٩٣٢ .

اقرأ عنه فى : شوقى شاعر العصر الحديث للدكتور شوقى ضيف ، وأبى شوقى لحسين شوقى ، وحافظ وشوقى للدكتور طه حسين . وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف .

(١) ولد حافظ فى « ذهبية » بديروط ، حيث كان يعمل والده ، وفى سن الرابعة تقريباً مات هذا الوالد ، فانتقلت الأم بطفلها إلى القاهرة ، حيث كفله خاله . وقد تعلم حافظ أولا فى الكتاب ، ثم التحق بمدارس مختلفة كانت الخديوية آخرها . وحين نقل الخال إلى طنطا انتقل معه حافظ ، ولم يختلف هناك إلى مدرسة ، بل تردد حيناً على المسجد الأحمدى ، وهناك اتضح ميله إلى الشعر ، وحين ظهر منه عدم الميل إلى مواصلة الدراسة قامت جفوة بينه وبين خاله ، فاتجه حافظ إلى المحاماة ، التى كانت لا تشترط مؤهلا فى القانون حينذاك . ثم التحق بالمدرسة الحربية وتخرج فيها سنة ١٨٩١ . وعين فى وزارة الحربية ، ثم نقل إلى الداخلية . ثم عاد إلى الحربية ورافق الحملة التى توجهت إلى السودان بقيادة « كتشنر » . وهناك اشترك فى ثورة قام بها بعض رجال الجيش ، وحوكم ، وأحيل إلى الاستيداع سنة ١٩٠٠ ثم طلب إحالته إلى المعاش سنة ١٩٠٣ ، فظل شبه مشرد حتى عين سنة ١٩١١ فى القسم الأدبى بدار الكتب ، وظل به حتى سنة ١٩٣٢ حيث أحيل إلى المعاش ثم مات فى نفس العام .

اقرأ عنه فى : حافظ للدكتور عبد الحميد سند الجندى ، وحافظ وشوقى للدكتور طه حسين ، وشعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف .

(٢) ولد بقرية من قرى جرجا سنة ١٨٧١ ، وتعلم فى الأزهر ، وعمل بعد ذلك مدرساً ، وشارك فى الحركة الوطنية وتوفى سنة ١٩٣١ .

اقرأ عنه فى : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ، وفى الأعلام للزركلى ج ٧ ص ١٢٤ .

(٣) ولد فى إبيار من قرى الدلنجات سنة ١٨٧٧ وتلقى مبادئ العلوم فى البلدة وتثقف على يد بعض شيوخ الأزهر . وسكن دمنهور بعد وفاة أبيه . وعاش يتكسب بالأدب ونشره ، واشتهر بميوله الوطنية والإسلامية . وتوفى سنة ١٩٤٥ .

اقرأ عنه فى : الأعلام للزركلى ج ١ ص ١٩٢ .

(٤) ولد بدمياط سنة ١٨٨٥ فى أسرة متوسطة ، ثم انتقل إلى القاهرة وقد ناهز الثانية والعشرين بعد أن تعلم فى مسقط رأسه . وانضم إلى الحزب الوطنى ، وعمل بالصحافة وحين أصدر ديوان وطنيتى حوكم واتهم بالعيب فى ذات الخديو وبالتحريض على كراهية الحكومة ، وحكم عليه بالحبس=

وغيرهم[١] ؛ قد صاغوا شعرهم على طريقـة البارودى ، وساروا فى فنهم على دربه : فقضوا قضاء شبه تام على الطريقة التقليدية الجامدة ، وجعلوا السيطرة للاتجاه المحافظ البيـانى ، وذلك بفضل تمكنهم من أسلوب هذا الاتجاه ، وكثرة نتاجهم بطريقته ، وقوة تمسكهم بتقاليده ، ثم لإلحاح دواعى السير على منهجه .

وقد عرفنا أن أهم أسباب ظهور هذا الاتجاه فى الفترة السابقة ، كانت تتمثل فى هذا الوعى الناضج عند بعض المثقفين ، الأمر الذى حمل على الالتفات إلى مجد الماضى وتراث الأمس ، للاتكاء عليه ومواجهة تحدى الحضارة الغربية به[٢] ، ونضيف الآن أن النضال الذى شهدته الفترة التى نسوق عنها الحديث ، قد عمق الإحساس بتلك الفكرة ، وجعل الارتباط بالماضى العربى أقوى والاتكاء على التراث المجيد أشد ، وخاصة عند هذه الجمهرة من المثقفين الذين يؤمنون بفكرة الجامعة الإسلامية ويرتبطون تبعاً لها بالتراث الإسلامى العربى[٣] . ومن هنا كان هذا الشغف البالغ بالاتجاه المحافظ البيانى فى الشعر ، وكانت سيطرته وأخذ جمهرة الشعراء الكبار به . فجلهم من المؤمنين بفكرة الجامعة الإسلامية ، ومن المرتبطين تبعاً لها بالتراث ،

= سنة حكماً غيابياً ؛ إذ كان قد رحل إلى الآستانة ، ثم سافر إلى سويسرا ، وهناك أصدر جريدة منبر الشرق بالفرنسية . وظل فى منفاه حتى سنة ١٩٣٧ ، حيث عاد إلى مصر واستأنف إصدار جريدته بالعربية . اقرأ عنه فى : مقدمة وطنيتى . وفى شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٣٠٥ .

(١) مثل مصطفى صادق الرافعى وأحمد نسيم وأحمد الكاشف .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك فى الفصل السابق ، المقال ٢ — إحياء التراث العربى .

(٣) كان من أبرز هؤلاء : الشيخ محمد عبده والشيخ على يوسف وإبراهيم ومحمد المويلحى ، والمنفلوطى .

ومن المفتونين بناء على هذا بنماذج الشعر الرائعة التى خلفها هذا التراث ، وهم لذلك كله يسيرون فى الاتجاه الذى يعتمد أساساً على أسلوب هذه النماذج التراثية ويتخذها مثلا أعلى للأسلوب الشعرى .

(ا) المحافظون والنضال :

أما أهم الأغراض التى عالجها أصحاب هذا الاتجاه فى هذه الفترة ؛ فهى تلك الأغراض التى بدأ علاجها البارودى بشعره من قبل ، وهى تلك التى تشمل الذات وتجاربها ، والوطن وقضاياه ، والعالم وأهم أحداثه . غير أن شعراء هذه الفترة قد وسعوا تلك الخطوات القصار التى خطاها البارودى فى طريق الوطنيات وبعض الأحداث الكبرى الخارجة عن حدود الوطن ؛ فهم قد عالجوا كل قضايا مصر ومشكلاتها ، وأبرز أحداث العالم الإسلامى وتطوراته ، وكثيراً من شئون العالم الخارجى وأزماته . ومن هنا خاضوا كثيراً فى السياسة المصرية والعربية والإسلامية ، كما خاضوا فى المسائل الاجتماعية والثقافية والفكرية والأخلاقية ، هذا إلى اهتمام كبير بالماضى وأمجاده ، تارة ماضى العرب والإسلام ، وأخرى ماضى الفراعنة ومصر . وهم فى ذلك كله معبرون عن روح هذه الفترة ، مستجيبون لطابعها العام وهو طابع النضال من أجل الخلافة وتآمر الغرب عليها ، والنضال من أجل بعض الدول الإسلامية وطمع الاستعمار فيها ، والنضال من أجل الوطن واستبداد الاحتلال والقصر به ، والنضال من أجل المجتمع المصرى وما جلبه المستعمر من آفات عليه[1] .

وهكذا نجد الشعر المحافظ البيانى قد خاض معركة النضال ، وجال فى كل ميادينها فأبلى أحسن البلاء ، وكان جهازاً من أهم أجهزة المقاومة ، وسلاحاً من أمضى أسلحة معركة النضال التى خاضتها مصر فى عهد الاحتلال .

---

(١) اقرأ تفصيل ذلك فى : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ .

من أجل الجامعة الإسلامية :

والملاحظ أن الشعراء جميعاً من أصحاب هذا الاتجاه ، قد مدحوا الخليفة التركى ومجدوه على تفاوت بينهم . وواضح أن الدافع الأساسى إلى ذلك ، كان اعتبار الخليفة رمزاً لوحدة المسلمين ، وشعاراً لفكرة الجامعة الإسلامية التى آمن بها الكثيرون فى تلك الأحايين ، كضمان لوحدة الشعوب فى هذه المنطقة وتكتلها ضد الاستعمار الغربى وعدوانه . فقد ظهر جلياً تآمر الدول الأوربية على تركيا ، وتطلعها إلى اقتسام الدول التى تؤلف الخلافة الإسلامية . وقد اتضح هذا فى مؤتمر برلين سنة ١٨٧٨ ، حين اجتمع لحل مشكلات تركيا فى البلقان ، فعمل على تمزيق ولاياتها بل ابتلاع ما أمكن منها ، فاحتلت إنجلترا جزيرة قبرص ، واحتلت روسيا بعض أملاك تركيا على البحر الأسود ، واضطرت تركيا إلى التخلى عن رومانيا والصرب ، ثم احتلت فرنسا تونس سنة ١٨٨١ ، واحتلت إنجلترا مصر سنة ١٨٨٢ ثم هاجمت إيطاليا ليبيا سنة ١٩١١ ، وحُملت تركيا على التخلى عنها سنة ١٩١٢ لتفرغ للثورات المأججة ضدها فى البلقان . وأكثر من ذلك قد تهجم على الإسلام والمسلمين بعض الكتاب الغربيين ، وأعلن بعضهم ابتهاجه بتوغل فرنسا فى قلب الإسلام بأفريقيا ، ومن هؤلاء الكتاب : « هانوتو » و « رينان » و « كرومر[١] » .

ومن هنا كانت هذه الحفاوة من جانب الشعراء بالخلافة والخليفة ، لا تقديراً لتركيا أو لذات السلطان التركى ، وإنما لهذه الجامعة الإسلامية التى يعتبر الخليفة رمزاً لها[٢] .

---

(١) انظر : الوطنية فى شعر شوقى للدكتور أحمد الحوفى ص١٠٢ ، والاتجاهات الوطنية ج ١ ص ٢ وما بعدها .

(٢) الاتجاهات الوطنية ج ١ ص ١١ وما بعدها .

يقول أحمد محرم مخاطباً أمم الخلافة :

يا آل عثمان من ترك ومن عرب   وأى شعب يساوى الترك والعربا
صونوا الهلال وزيدوا مجده عاماً   لا مجد من بعده إن ضاع أو ذهبا[١]

ويقول أحمد شوقى مخاطباً الخليفة :

أمةُ الترك والعراقُ وأهلو   ه ولبنان والربى والخيامُ
عالم لم يكن لينظم لولا   أنك السلم وسطه والوئام[٢]

ويقول حافظ إبراهيم عن الخلفاء العثمانيين :

وردّوا على الإسلام عهد شبابه   ومدوا له جاهاً يُرَجّى ويُرهبُ
أسود على البسفور تحمى عرينها   وترعى نيام الشرق، والغرب يرقب[٣]

ويقول على الغاياتى مخاطباً السلطان عبد الحميد ، ومشيراً إلى نكبة الاحتلال لمصر :

رمتها الحادثات بشر قوم   لهم فى كل مظلمة شئونُ
قضت فى عصرهم مصر ولولا   رجاء فيك ما قرت عيون
فأعزز يا حمى الإسلام شعباً   بعزك لا يذل ولا يهون[٤]

ونظراً لكون المسألة لم تكن مسألة الخليفة لشخصه ، ولا الخلافة العثمانية لذاتها ، وإنما كانت رعاية لوحدة الأمم الإسلامية وسلامتها من طمع الغرب العادى ؛ لم يقف الشعراء عند تمجيد الخليفة والخلافة ، بل مجدوا نضال الأمم الإسلامية المعتدى عليها ، وحثوا على عونها وخوض المعارك إلى جانبها . ومن هنا نجد ألمع الشعراء يشهرون بالطليان فى عدوانهم على ليبيا سنة ١٩١١ ، ونراهم يعتبرون هذا العدوان عدواناً على الوطن ، وينادون بمؤازرة إخوانهم فى ليبيا ، ويدعون إلى الحرب المقدسة إلى جوارهم .

(١) ديوان محرم جـ ٢ ص ٤ .
(٢) الشوقيات جـ ١ ص ٢٩٦ .
(٣) حافظ جـ ٢ ص ١٧ .
(٤) ديوان وطنيتى ص ٥٥ .

يقول محمد عبد المطلب من قصيدة له فى ذاك العدوان الطليانى :

بنى أمنا أين الخميس المدربُ ... وأين العوالى والحسام المذربُ
إذا اهتز فى نصر الحنيف تساقطت ... نفوس العدا فى حده تتحلب
خليلىّ مالى إن تذكرتُ برقة ... بجنبىَ نيران الأسى تتلهب
نَعم، راعنى من نحو برقة صائح ... يهيب بأنصار الهلال : ألا اركبوا[١]

ويقول أحمد الكاشف[٢] فى المناسبة نفسها :

المؤمنون إليكَ مستبقونا ... لذمارهم وديارهم حامـونا
فاحشد كتائبك التى أعددتها ... للحق أبلجَ والرجاء متينا[٣]

ويقول حافظ كذلك فى تلك الحرب مصوراً فظائع الطليان ضد العرب ومندداً بمباركة البابا للحملة :

كَبَّلوهم قتـلوهم مَثَّلُوا ... بذوات الخدْر طاحوا باليتامى
ذبحوا الأشياخ والزَّمْنَى ولم ... يرحموا طفلا ولم يبقوا غلاما
أحرقوا الدور استحلوا كل ما ... حـرَّمتْ «لاهاىُ» فى العهد احتراما
بارك المطـران فى أعمالهم ... فسلوه : بارك القوم علاما ؟
أبهـذا جاءهم إنجيلهـم ... آمراً يُلقِى على الأرض سلاما[٤]

ويقول شوقى أيضاً حاثًّا على التطوع بجانب جيوش تركيا ، ومعتبراً كل المسلمين من أبناء الدولة العثمانية :

يا قوم عثمان والدنيا مداولة ... تعاونوا بينكم يا قوم عثمانا
كونوا الجدار الذى يقوى الجدار به ... فالله قد جعل الإسلام بنيانا
هل ترحمون لعل الله يرحمكم ... بالبيد أهلا و بالصحراء جيرانا

---

(١) ديوان عبد المطلب ص ٢٥ .

(٢) ولد بقرية القرشية سنة ١٨٧٨ ، وكان له اشتغال بالتصوير وميل إلى الموسيقى ، كما كانت له اهتمامات سياسية ، وقد اتهم بالدعوة إلى إنشاء خلافة عربية ، وألزم بالبقاء فى قريته . وظل كذلك حتى مات سنة ١٩٤٨ . اقرأ عنه فى : الأعلام للزركلى ج١ ص ١٢٠ — ١٢١ .

(٣) ديوان الكاشف ج ٢ ص ١٧ .

(٤) ديوان حافظ ج ٢ ص ٦٦ .

في ذمة الله — أوفَى ذمة — نفر   على طرابُلُسٍ يقضون شجعانا (١)

وإذا كان بعض الشعراء قد استمد كثيراً من تحمسه للخليفة والخلافة مما يجري في عروقه من بعض دم تركي ، فإن جمهرة الشعراء قد كانوا مدفوعين إلى تمجيد الخلافة والخليفة ومؤازرة جنده بفكرة الجامعة الإسلامية ، التي كانت هدفاً سياسيًّا نبيلا في ذلك الحين .

علاقتهم بالحاكم :

والملاحظ كذلك أن أكثر الشعراء المحافظين قد مدحوا الخديو ومن جاء بعده من الحاكمين . والحق أن معظم هذا المدح كان بدافع تعلق الآمال بالحاكم ، ورجاء أن يعمل لخدمة الوطن . فمثلا كانت أكثر الأمداح التي وجهت إلى عباس الثاني بسبب ما ظهر به في أول عهده من اصطناع الوطنية ومعاداة الإنجليز . أي أن ماوجه إليه من أمداح — كان في جملته — مشاركة في النضال باعتبار هذا الحاكم قد كان في الفترة التي يمدحه فيها جل الشعراء ، يمثل مؤازة الوطنيين وخصومة الاحتلال . ولذا نرى طائفة الشعراء الوطنيين الصرحاء ينصرفون عنه بمجرد مهادنته للإنجليز ومعاداته للمناضلين ، بل إن بعض هؤلاء الشعراء لم يكتف بالانصراف عنه ، وإنما تجاوز ذلك إلى نصحه ، ثم إلى نقده ، وأخيراً إلى هجائه في صورة تبلغ حدًّا رائعاً من الشجاعة والجرأة والفدائية .

يقول على الغاياتي مخاطباً عباساً الثاني بعد أن تنكر للمناضلين وهادن الإنجليز .

أعباس هذا آخر العهد بيننا   فلا تخش منا بعد ذاك عتابا
أيرضيك فينا أن نكون أذلة   ننال إذا رمنا الحياة عقابا ؟
وأرضيتَ أعداء البلاد وأهلِها   وأصليتنا بعد الوفاق عذابا (٢)

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ٣٠٣ .
(٢) وطنيتى ص ٤٣ — ٤٤ .

ويقول أحمد محرم مُعَرِّضاً بفساد الخديو :

أضَرُّ الناسِ ذو تاج تولى   فما نفع البــلاد ولا أفادا
وكان على الرعية شَرَّ راعٍ   وأشأمَ مالكٍ فى الدهر سادا
فلا هو يُرتجَى يوماً لنفع   يُعِزُّ بهِ الرَّعيةَ والبلادا[1]

ثم ينتقل فى قصيدة أخرى من التعريض إلى الهجاء الصريح ، رامياً الملوك بالكذب والبعد عن الشرف ، فيقول :

كَذَبَ الملوكُ ومَنْ يحاول عندهم   شرفاً ويزعم أنهم شرفاءُ
الحق مُنْتَهَكٌ المحارم بينهم   والعدل وهمٌ والوفاء هباء
رفعوا العروشَ على الدماء وإنما   تَبْقَى السفينةُ ما أقام الماء[2]

وإذا كان بعض الشعراء قد استمروا على الاتصال بعباس ، ومدحوه حتى بعد انقلابه على الوطنيين ، ثم مدحوا من جاء بعده من حكام من أسرة محمد على ؛ فإن ذلك لا يطعن فى شعر المحافظين جملة ، ولا يغض من بسالته ونضاليته . وهؤلاء النفر من الشعراء الذين استمروا على صلة بالقصر أو مدحوا حكامه ، قد كانوا ممن خضعوا لظروف شخصية وانحرفوا معها عن طريق التضحية والفداء . فشوقى — وهو زعيم هذا النفر من الشعراء — قد كان يرتبط بحكام القصر برباط الدم ، كما كان مديناً للقصر بتربيته وتعليمه فى الخارج ، وجاهه فى الداخل[3] . وغير شوقى من هذا النفر من الشعراء قد كان منهم الطامح إلى منافسة شوقى ونيل شىء من جاهه الذى ناله عن طريق القصر ، كما كان منهم المتقى للأذى فى الرزق أو المنصب أو البدن ، ثم كان منهم الآمل أن يقدم هؤلاء الحكام للبلاد شيئاً من الخير باعتبارهم القابضين على السلطة فى تلك السنين . وقد تكون كل هذه العوامل هى التى حملت شاعراً كحافظ إبراهيم على أن يمدح عباساً ومن جاء بعده ، وليته ما فعل .

(١) ديوان محرم ج ٢ ص ٥٣ — ٥٦ .
(٢) المصدر السابق ج ١ ص ١٥٠ — ١٥١ .
(٣) الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ١١١ .

موقفهم من الإنجليز :

أما فيما يتعلق بالسلطة الغاشمة الأخرى التي كانت جاثمة على صدر البلاد في تلك الفترة ، وهي سلطة الاحتلال ، فيلاحظ أن كبار الشعراء كانوا حيالها في عداء واستنكار كما كانوا ضدها في نضال . غير أنهم كانوا في عدائهم واستنكارهم ونضالهم طائفتين ، طائفة صريحة العداء مستمرة الاستنكار دائمة النضال ، وأخرى تريد أن تكون كذلك ، ولكن ظروف حياتها ، وطبيعتها التي تؤثر السلامة ولاتقوى على الفداء تحول بينها وبين ما تريد ، فهي تجاهر بمعاداة الاحتلال ، وتصرح باستنكاره ، وتخوض معركة نضاله ، ولكن حين تأمن مغبة ذلك ولا تخاف عاقبة ما تقول . ثم هي تضمر العداء وتكتم الاستنكار وتكف عن النضال حين تتوقع شرًّا يمس المنصب أو الرزق أو الذات بأذى ، بل ربما تتورط هذه الطائفة فيما هو أقبح من ستر الخصومة للاحتلال وكتم الاستنكار لوجوده وكف النضال لقواه ؛ فتصرح أحياناً بمهادنته والإفادة منه ، أو تتردى فيما هو أشنع من ذلك فتمدحه بعض المرات وتثني عليه .

وقد كان يمثل الطائفة الأولى على الغاياتي وأحمد محرم . فالغاياتي دائم التنديد بالاحتلال ومخلبه الخديو ، دائم الحث للوطنيين على النهوض والثورة ومن ذلك قوله :

وعـــداة ملـــكوا الأمر ولم	يحفظوا للشعب في حق ذماما
وولاة أقسموا أن يسجدوا	كلما رام العـــدا منهم مراما
رَبِّ ماذا يصنع المصري إن	جاوز الصبرُ مدى الصبر فقاما
طال يوم الظلم في مصر ولم	نَدْرِ بعداليوم للعدل مقاما[1]

ومنه أيضاً قوله مهاجماً وزارة بطرس غالي الذي ولاه الاحتلال رئيساً للوزارة :

---

(١) وطنيتي ص ٤١ — ٤٢ .

ألا مَطَرَ اللهُ الوزارةَ نقمةً ولا بلَغَتْ مما تروم مراما
تحاول أن تقضيِ علينا بإثمها ولكن ستلقى دون ذاك أثاما
وزارة خدّاعٍ أقامته بيننا يد الحاكمين الآثمين فقاما[١]

وأحمد محرم كثير التشهير بكبت الحريات وضياع البلاد على يد المستعمرين ومخالبهم من الحكام غير الشرعيين ، وهو لايفتأ يدعو إلى الثورة وينادى بالكفاح من أجل الخلاص . ومن ذلك قوله :

يا أمة خاط الكرى أجفانها هبِّى فقد أودت بك الأحلامُ
هبى فما يحمى المحارم راقد والمرء يُظلم غافلا ويضام
هبى فما يغنى رقادك والعدا حول الحمى مستيقظون قيام
غنموا نفائسه وثم بقية ستنيلها أيديهمُ الأيام
عجباً لهذا النيل كيف نعقه ويدوم منه البر والإكرام[٢]

وقوله بمناسبة صدور قانون المطبوعات :

صُبوا المداد وحطموا الأقلاما واطووا الصحائف وانزعوا الأفهاما
أيسوس ريبُ الدهر منا أمة تبغى حياة المجد أم أنعاما[٣]

أما الطائفة الثانية ، فقد كان يمثلها شوقى وحافظ ، بكل أسف .. أما شوقى فقد كان موقفه يتشكل — غالباً — بموقف القصر[٤] ، باعتباره من كبار موظفيه الذين يؤثرون المحافظة على المنصب والحرص على الجاه ، بالإضافة إلى ولائه لحكام القصر الذين تربطه بهم رابطة الدم وتشده إليهم مآثر عديدة . ومن هنا نراه — عادة — يهاجم الاحتلال فى الوقت الذى يكون فيه القصر جريئاً على الاحتلال ، ثم نراه — غالباً — يسكت على جرائم المحتلين حين يكون القصر مذعوراً منهم ، أو على وفاق معهم . ولذا يهاجم شوقى الإنجليز ،

(١) المصدر السابق ص ٦٤ .
(٢) ديوان محرم جـ ١ ص ٨٥ .
(٣) المصدر السابق جـ ٢ ص ٤٧ — ٤٨ .
(٤) الاتجاهات الوطنية جـ ١ ص ١٩٥ .

ويندد بالاحتلال فى تلك الفترة التى كان فيها عباس على وفاق مع الوطنيين، ولم يكن بعد قد هادن المحتلين . ومن أشعار شوقى فى تلك الفترة ، قصيدته التى يهاجم فيها رياض باشا ،على خطبته المشهورة ، التى مدح فيها الإنجليز ، وهى القصيدة التى يقول فيها :

خطبتَ فكنتَ خطباً لا خطيبا — أضيف إلى مصائبنا الجسامِ
لهجتَ بالاحتـلال وما أتاه — وجرحُك منه لو أحسستَ دام
أراعك مقتل من مصرَ دامٍ — فقمتَ تزيد سهما فى السهام[1]

ومن شعره فى بعض أوقات الأمن وضمان السلامة ، قصيدته فى رحيل « كرومر » التى يقول فيها :

لمّا رحلتَ عن البلاد تشهدتْ — فكأنك الداء العياء رحيـلا
أنذرتنـا رِقّاً يدوم وذلة — تبقى وحالا لا ترى تحويلا
أحسبت أن الله دونك قدرة — لا يملك التغيير والتبـديلا[2]

ولكنا نرى شوقى يسكت عن حادثة دنشواى ، فلا يقول شعراً فيها إلا بعد عام من مأساتها وذلك حين يأمن مغبة القول ، أو حين يأمن القصر سوء عاقبة الحديث ، أى بعد أن ذهب « كرومر » الطاغية الشديد العداء لعباس ؛ وجاء « غورست » المعتمد البريطانى المهادن المتساهل . فهنا نسمع شوقى يقول ميميته التى يتحدث فيها عن ضحايا دنشواى ويطالب بالإفراج عن مسجونيهم ، وفيها يقول :

مرت عليهم فى اللحود أهِلّةٌ — ومضى عليهم فى القيود العامُ
كيف الأرامل فيك بعد رجالها — وبأى حال أصبح الأيتام
« نيرون » لو أدركتَ حكم كرومرٍ — لعرفت كيف تنفذ الأحكام[3]

وليس من الممكن الاعتذار عن شوقى فى سكوته عاماً عن الحديث عن مأساة دنشواى ، مهما قيل إنه كان لم يلهم شعراً يومها ، أو أنه كان خارج

(١) الشوقيات ج ١ ص ٢٥٩ .
(٢) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠٩ – ٢١٠ .
(٣) المصدر نفسه ج ١ ص ٣٠١ .

مصر وقت حدوثها[١] ؛ فالشيء الذى لا شك فيه أن الحادثة كانت من البشاعة بحيث تثير كل من له حظ ولو ضئيل من الإحساس، فضلا عن شاعر كبير ، ويستوى فى ذلك أن يكون الشاعر فى مصر أو خارج مصر ، بل ربما كان وجوده يومها خارج البلاد ، أدعى لتأثره وهز وجدانه ؛ فمن جرب البعد عن الوطن يعرف كيف تهزه مآسيه أضعاف ماتهزه وهو على أرض بلاده . وحسبنا أن نعرف أن الكاتب البريطانى « برناردشو » قد هزته حادثة دنشواى فكتب منددا بجناتها ، مدافعا عن المصريين فيها ، وهو أجنبى ، بل هو من أبناء أمة الاحتلال الآثمة فى الحادث المشئوم[٢] .

ولنفس السبب الذى أسكت شوقى عاما عن حادث دنشواى ، نراه يسكت مدة عن رثاء مصطفى كامل ؛ فلا يرثيه يوم وفاته كغيره من كبار الشعراء ، ولا يرثيه بعد أيام تسمح بعمل قصيدة فى رثاء صديق ومجاهد كبير ، وإنما يرثيه بعد نحو أسبوعين[٣] ، ولا يعرض فى رثائه لوطنية المرثى ومحاربته للاحتلال والاستبداد ، وإنما يدير الحديث حول شبابه الذى ذوى ، ويردد تكهنات الناس عن سبب وفاته ، ويعدد من أمجاده القدرة الخطابية ، والدعوة إلى الإصلاح الخلقى والعلمى ، وما إلى ذلك . وفى هذا يقول :

أبكى صباك ولا أعاتب من جنى ... هـذا عليه كـرامة للجانى
يتساءلون أبالسُّلال قضيتَ أم ... بالقلب أم هل مت بالسرطان
الله يشهد أن موتك بالحجا ... والجد والإقدام والعرفان
إن كان للأخلاق ركن قائم ... فى هذه الدنيا فأنت البانى
هل قام قبلك للمدائن فاتح ... غازٍ بغير مهند وسنان
يدعو إلى العلم الشريف وعنده ... أن العلوم دعائم العمران[٤]

---

(١) وطنية شوقى للدكتور أحمد الحوفى ص ١٦٩ – ١٧٠ .

(٢) جاء حديث برناردشو عن دانشواى فى مقدمة مسرحيته « جزيرة جون بول الأخرى » .
John Bull's Other Island.
انظر : برناردشو للأستاذ أحمد زكى ص ١٩٣ وما بعدها .

(٣) وطنية شوقى ص ١٠١ .

(٤) الشوقيات جـ ٣ ص ١٥٧ – ١٥٨ .

والسبب فى موقف شوقى من رثاء مصطفى كامل واضح ، وهو ما كان من معاداة عباس للشاب الثائر ، ثم ما كان من سخط الإنجليز عليه ، فلم يُرد شوقى — فيما يبدو — أن يرثى مصطفى كامل رثاء وطنيًّا ، حتى لا يجلب على نفسه سخط الخديوى ، وحتى لا يثير مشكلات تمس ما بين القصر والإنجليز من وفاق . ومن هنا تردد شوقى أولا ، ثم دبج هذا الرثاء « الدبلوماسى » الذى لم يورد فيه أهم خصائص مصطفى كامل كثائر وطنى ، ورائد من أبرز رواد الحركة المقاومة للاحتلال .

وبناء على ولاء شوقى للقصر حينذاك ، وتشكل موقفه بطابع علاقته به ، يفسَّر موقفه من عرابى ، وهجاؤه له بثلاث قصائد بعد عودته من المنفى ، حيث يقول فى الأولى :

صَغَارٌ فى الذهاب وفى الإياب ... أهــذا كل شأنك ياعرابى
عفا عنك الأباعد والأدانى ... فمن يعفو عن الوطن المصاب [١]

ويقول فى الثانية :

أهلا وسهلا بحاميها وفاديها ... ومرحباً وسلاماً ياعرابيهــا
وبالكرامة يا من راح يفضحها ... ومقدم الخير يا من جاء يخزيها [٢]

ويقول فى الثالثة :

عرابى كيف أوفيك الملاما ... جمعتَ على ملامتك الأناما
فقف بالتل واستمع العظاما ... فإن لها كما لهمو كلاما [٣]

وليس من السهل الاقتناع بأن الدافع لشوقى على هذا الهجاء ، كان حب مصر ، وكراهية ما ترتب على حركة عرابى من احتلال [٤] ؛ لأن الدافع لو كان

---

(١) وطنية شوقى ص ٢١٥ — ٢١٦ .
(٢) المصدر السابق ص ٢١٧ — ٢٢٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ٢٢٠ — ٢٢٥ .
(٤) المصدر نفسه ص ٢٢١ — ٢٣١ .

ذلك ، لرأينا الشاعر يهجو توفيقاً الذى استدعى الإنجليز واستند على حرابهم ليحكم مصر قهراً .

ولا يبرر سخط شوقى على عرابى ، ما كان من سخط بعض كبار الوطنيين عليه ، مثل مصطفى كامل[١] ؛ فالواقع أن مصطفى كامل كان يصدر عن رأى سياسى وفكرة وطنية شكلت كل سياسته ؛ فهو قد سخط على عرابى لما ترتب على حركته من شر للوطن ، وفى الوقت نفسه سخط على القصر حين ترتب على موقفه من ضر آذى الوطن . أى أنه لم يكن يصدر عن شعور شخصى وعلاقة ذاتية كما فعل شوقى . ولذا لا يبرّر موقف شوقى بموقف مصطفى كامل ؛ لأن الباعث مختلف فى كل من الموقفين .

أما تورط شوقى أحياناً فى مدح الإنجليز تبعاً لتشكل موقفه بموقف القصر أو سيره فى طريق المصلحة الشخصية ؛ فقد كان منه قصيدته بمناسبة تأجيل حفلة تتويج الملك إدوارد السابع سنة ١٩٠٢ . تلك القصيدة التى حاول فيها أن يستنبط عبرة الدهر فى إخلاف الظنون ، وإرغام القوى على المقدور ، وخضوع الكبار لأصغر لمسات القضاء ، حيث حال دون تتويج الملك دمل أصابه .

ولكن الشاعر لا يكتفى بذلك بل يتورط فى تمجيد الملك والإنجليز حيث يقول :

إلى موكب لم تُخرج الأرض مثله ... ولن يتهادى فوقها من يقاربُهْ

إذا سار فيه سارت الناس خلفه ... وشدت مغاويرَ الملوك ركائبه[٢]

ومن ذلك الشعر المتورط كذلك فى مدح الإنجليز قول شوقى فى قصيدته اللامية التى نظمها بعد عزل عباس وتولية حسين كامل سنة ١٩١٤ ، حيث يتحدث فيها عن الإنجليز على هذا النحو :

حلفاؤنا الأحرار إلا أنهم ... أرقى الشعوب عواطفاً وميولا

أعلى من الرومان ذكراً فى الورى ... وأعز سلطاناً وأمنع غيلا

لمّا خلا وجه البلاد لسيفهم ... ساروا سماحاً فى البلاد عدولا[٣]

---

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢) الشوقيات جـ ١ ص ٧٦ .

(٣) المصدر السابق ص ٢١٥ .

وأخيراً منه مقدمة قصيدته فى ذكرى شكسبير سنة ١٩١٦ ، حيث يقول عن الإنجليز :

يا جيرة المنش حلاكم أبوتكمْ ... ما لم يطوق به الأبناءَ آباءُ
مُلك يطاول ملك الشمس، عزته ... فى الغرب باذخة فى الشرق قعساء
تأوى الحقيقة منه والحقوق إلى ... ركن بناه من الأخلاق بناء
أعلاه بالنظر العالى ونطتمه ... بحائط الرأى أشياخ أجلاء
وحاطه بالقنا فتيان مملكة ... فى السلم زهر رُباً فى الروع أرزاء
يُستصرخون ويرجى عز نجدتهم ... كأنهم عرب فى الدهر عرباء
وكان ودهمُ الصافى ونصرتهم ... للمسلمين وراعيهم كما شاءوا[١]

على أن ذلك ليس معناه تجريح وطنية شوقى ؛ وإنما معناه فقط أن الرجل لم يكن فى وطنيته فدائيًّا أو واضح الشجاعة ، فكانت وطنيته تأخذ مظهراً هادئاً فيه أحياناً كثير من السلبية ، وفيه أحياناً أخرى بعض التقية أو النفعية .

على أن وطنية شوقى التى لا شك فيها قد تجلت حين انطلق من قيد القصر ، بعد عودته من المنفى إبان ثورة ١٩١٩ ، وفى هذا الشعر الرائع الذى صبه حمماً على الاحتلال وأعداء الوطن ، وناضل به من أجل تحرير مصر وخير المصريين ، وقد مضت بعض نماذج هذا الشعر . ومن أروع ما تتجلى فيه وطنية شوقى ، ذاك الشعر التاريخى الممتاز ، الذى يصور فيه أمجاد مصر وتاريخها المشرق ، من مثل قوله فى المصريين القدماء ، وما خلفوه من آثار :

قُلْ لبان بنى فشاد فغالى ... لم يجز مصرَ فى الزمان بناءُ
ليس فى الممكنات أن تنقل الأجـــــبال شمًّا وأن تنال السماء
زعموا أنها دعائم شيدت ... بيد البغى ملؤها ظلماء
دُمر الناس والرعية فى تشـــــييدها والخلائق الأسراء
أين كان القضاء والعدل والحكـــــمة والرأى والنهى والذكاء

---

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ٥ .

وبنو الشمس من أعزة مصر والنجوم التى بها يستضاء
إن يكن غيرَ ما أتوه فخارٌ فأنا منك يا فخار براء[١]

أما حافظ ، فقد كانت وطنيته تُسفر وتنطلق ، حين يكون بعيداً عما يحملها على التستر والتقيد ، ثم هى تحتجب وتكبل حين تفرض عليه الظروف أن يحافظ على لقمة العيش وأمن السرب . فهو فى السنوات الأولى من حياته الشعرية ، قد كان حراً من قيد الوظيفة ، منذ أن أحيل على المعاش من عمله فى الجيش سنة ١٩٠٣ ، إلى أن عين فى دار الكتب سنة ١٩١١ ، ولذا نراه فى هذه السنوات الطليقة يلهب ظهر الاحتلال بأشعار وطنية كالسياط النارية ، فيذيع فى حادث دنشواى قصيدته المشهورة التى يقول فيها مخاطباً الإنجليز ، فى مرارة وسخرية :

خفِّفوا جيشكم وناموا هنيئاً وابتغوا صيدكم وجوبوا البلادا
وإذا أعوزتكمُ ذاتُ طوق بين تلك الربَّا فصيدوا العبادا
إنما نحن والحمام سواء لم تُغادر أطواقُنا الأجيادا
لا تُقيدوا من أمة بقتيل صادت الشمس نفسه حين صادا
ليت شعرى أتلك محكمة التفـ ـتيش عادت أم عهد نيرون عادا[٢]

ثم يذيع قصيدة ثانية فى استقبال « كرومر » يشير فيها إلى فظاعة الحادث المشئوم فيقول عن ضحايا دنشواى :

جُلدوا ولو منيتهم لتعلقوا بحبال من شُنقوا ولم يتهيبوا
شنقوا ولو منحوا الخيار لأهَّلوا بلظى سياط الجالدين ورحبوا
يتحاسدون على الممات وكأسُه بين الشفاه وطعمه لا يعذب[٣]

ثم يتبع تلك القصيدة بأخرى حين يفد على مصر المعتمد البريطانى الجديد « غورست » وفى تلك القصيدة يشير إلى مأساة دنشواى أيضاً ، فيقول :

قتيلُ الشمس أورثنا حياة وأيقظ هاجع القوم الرقودِ

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ٢ — ٣ .
(٢) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٢٠ — ٢١ .
(٣) المصدر السابق ص ٢٤ .

فليت كروماً قد دام فينا يطوق بالسلاسل كل جيد
ويتحف مصر آناً بعد آن بمجلود ومقتول شهيد
لننزع هذه الأكفان عنا ونُبعث فى العوالم من جديد[١]

وهو فى كل تلك القصائد يندد بالاحتلال وينشر فظائعه مرة بالسخرية ، ومرة بغير السخرية .

وحين يموت مصطفى كامل ، يرثيه بقصيدته المشهورة ، التى يشير فيها إلى إيقاظ الفقيد للشعور الوطنى ، وإحيائه لآمال الوطنيين فى الحرية ، وكون موته راحة للاحتلال فيقول :

أيا قبر هذا الضيف آمال أمة فكبر وهلل والقَ ضيفك جاثيا
هنيئاً لهم فليأمنوا كل صائح فقد أسكت الصوت الذى كان عاليا
ومات الذى أحيا الشعور وساقه إلى المجد فاستحيا النفوس البواليا[٢]

ثم يتبع حافظ تلك القصيدة بأخرى فى حفلة الأربعين ، وفيها يندد بطاغية الاستعمار كرومر ويشيد بجهاد الفقيد لتحطيمه فيقول :

زَيْنَ الشباب وزين طلاب العلا هل أنت بالمهج العزيزة دارى
قم وامح ما خطت يمين كرومرٍ جهلا بدين الواحد القهار
ما زلت تختار المواقف وعرةً حتى وقفت لذلك الجبار
وهدمت سوراً قد أجاد بناءه فرعون ذو الأوتاد والأنهار[٣]

وحين تحل الذكرى السنوية لوفاة مصطفى كامل يذيع حافظ قصيدة ثالثة ، يقول فيها عن المحتلين وألاعيبهم :

وللسياسة فينا كل آونة لون جديد وعهد ليس يحترمُ
ماذا يريدون لا قرت عيونهمُ إن الكنانة لا يُطوى لها علم
كم أمة رغبت فيها فما رسخت لها — على حولها — فى أرضها قدم
ما كان ربك ربُّ البيت تاركها وهْى التى بحبال منه تعتصم[٤]

---

(١) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٣٣ — ٣٤ .
(٢) المصدر السابق ص ١٤٩ — ١٥٠ .
(٣) المصدر نفسه ص ١٥١ — ١٥٥ .
(٤) المصدر نفسه ص ١٦٢ .

ثم ينتهز كل فرصة ممكنة ليشهر بالاحتلال ويهاجم الإنجليز ومن يمالئونهم، يفعل ذلك مثلا فى قصيدة ينشئها بمناسبة الاحتفال بالعام الهجرى[١]، وفى قصيدة أخرى بمناسبة أزمة مد امتياز قناة السويس[٢] ، كما يفعله فى قصائد أخرى لا ينسى خلالها وطنه ومأساته .

كل هذا نراه من حافظ فى السنوات الأولى من حياته الشعرية ، حين كان حرًّا من قيد الوظيفة ، طليقاً من قيود الحرص على دفع الأذى عن الذات ولقمة العيش . أما حين تسند إليه وظيفة فى دار الكتب سنة ١٩١١ ، وحين يجد نفسه مضطرًّا إلى المحافظة على تلك الوظيفة ، بعد ما عاش شبه مشرد يستعين برعاية الأصدقاء من الموسرين والزعماء ؛ فإنه يسكت تقريباً عن مهاجمة الاحتلال[٣] . بل إنه قد تورط كما تورط شوقى ، فأثنى على الإنجليز فى بعض المناسبات التى لابست فترات خوفه على نفسه أو رزقه . ومن ذلك قصيدتاه[٤] فى رثاء الملكة « فيكتوريا » سنة ١٩٠١ ، ثم فى تتويج الملك « إدوارد » ؛ فقد كان حافظ خلال تلك الفترة فى الاستيداع ، عقوبة له على اشتراكه فى حركة تمرد قام بها بعض الضباط المصريين بالسودان . وفى القصيدة الأولى يقول للملكة « فيكتوريا » :

أمالكة البحار ولا أبالى ... إذا قالوا تغالى فى المقال
فمثل علاك لم أر فى المعالى ... ولا تاجاً كتاجك فى الجلال[٥]

---

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٤١ .

(٢) المصدر السابق ص ٥٩ .

(٣) الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين ج ١ ص٢١٢ . والأدب العربى المعاصر للدكتور شوقى ضيف ص ١٠٣ .

(٤) الأولى فى ديوان حافظ ج ٢ ص ١٦ وما بعدها ، والثانية فى ديوانه ج ١ ص ١٨ وما بعدها .

(٥) انظر : ديوان حافظ ج ٢ ص ١٣٧ .

وفى القصيدة الثانية يقول حافظ للملك « إدوارد » :

« إدوارد » دمتَ ودام الملك فى رغد ودام جندك فى الآفاق منتصرا
هم يذكرونك إن عدوا عدولهم ونحن نذكر إن عدواً لنا عمرا
كأنما أنت تجرى فى طريقته عدلا وحلماً وإيقاعاً بمن أشرا[١]

ومن شعر حافظ ، المتورط فى مدح الإنجليز ، قوله فى قصيدة للسلطان حسين كامل ، حين ولى سنة ١٩١٤ :

ووال القوم إنهم كرام ميـامين النقيبة أين حلوا
لهم مُلك على التايمز أضحت ذراه على المعالى تستهل
فإن صادقتهم صدقوك وداً وليس لهم إذا فتشت مثل[٢]

ومن شعره المتورط كذلك فى مدح الإنجليز ، قصيدته فى مقدم «مكمهون» التى يقول فيها سنة ١٩١٥ :

أنتم أطبـاء الشعو ب وأنبل الأقوام غايه
أنَّى حللتم فى البلا د لكم من الإصلاح آيه[٣]

وطبيعي أننا لا نريد أن نشكك فى وطنية حافظ ونضاله من أجل الوطن ، وإنما نريد فقط أن نقرر أن الرجل لم يكن صريح الوطنية دائماً ، ولم يكن واضح العداء للإنجليز فى كل الحالات ؛ فقد كان سلوكه فى هذا السبيل يتشكل بظروفه ووضعه ، مما اضطره إلى أن يدارى حيناً ، ويتقى حيناً ، ، ويتورط فيما هو أقبح من المدارة والتقية فى بعض الأحايين . ولذا كان مما يثير التساؤل أن نرى الإنجليز يتركونه آمناً فى مصر ، على حين ينفون شوقيا بضع سنين[٤] ، أيام الحرب العالمية الأولى . ولذا أيضاً رأينا حافظاً يعود إلى مهاجمة الإنجليز والاحتلال حين فك من إسار الوظيفة وترك دار الكتب ، كما رأيناه لا يجرؤ

(١) المصدر السابق ج ١ ص ٢٠ .
(٢) المصدر نفسه ج ١ ص ٦٧ — ٧١ .
(٣) ديوان حافظ ج ٢ ص ٨٢ .
(٤) أثار هذا التساؤل : A.J. Arbery; Hafiz and Shauqui. P. 51.

على نشر ما قال من شعر فى ثورة ١٩ إلا فى منشورات سرية ، ثم عاد فنشره فى الصحف بعد سنوات حين أمن مغبة هذا النشر [١] .

ومهما يكن من أمر ، فالذى لا شك فيه ، أنه مثل شوقى ؛ حيث لا يمكن أن يعتبر واحد منهما شاعر الوطنية الفرد ، أو شاعرها الأول ، وإنما هناك شعراء أقل من شوقى وحافظ حظاً من الشهرة ، كانوا فى ميدان الوطنية أشد استبسالا وأقوى نضالا ، وأكثر مصارحة وأعظم شجاعة . هذا ، وإن كان شوقى أعظم شعراء عصره فناً وحافظ أكثرهم تصويراً لآلام الشعب .

فى الإصلاح السياسى :

هذا فيما يتعلق بالنواحى السياسية فى ميادينها الكبرى ، المتصلة بالخلافة والقصر والإنجليز . على أن هناك ميادين سياسية أخرى ، قد جال فيها هؤلاء الشعراء المحافظون وناضلوا ، وهى ميادين الإصلاح السياسى ، والمطالبة بالدستور والشورى وحرية الشعب وما إلى ذلك . وقد كان هؤلاء الشعراء يتحينون كل الفرص للإسهام بشعرهم فى تلك الميادين ، مطالبين بالإصلاح فى كل الجوانب .

يقول على الغاياتى لشوقى ، حين نشر فى المؤيد سنة ١٩٠٨ ، أن الدستور لا يستطيع عباس أن يصدره إلا برضى الإنجليز :

يا شاعر النيل العظيم أما ترى ... للنيل إلا أسوأ الحالاتِ
ما كنت أحسب أن مثلك وهْو فى ... شعراء مصرٍ صاحبُ الآياتِ
يجنى على الشعب الكريم جناية ... ويود أن يبقَى مع الأمواتِ
أو أنت تروى عن سواك حديثه ... كيما نرى الدستور ليس بآت [٢]

ويقول حافظ من قصيدته فى الاحتفال بالعام الهجرى سنة ١٩٠٩ (١٣٢٧) :

ويا طالبى الدستور لا تسكتوا ولا ... تبيتوا على يأس ولا تتضجروا

(١) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٨٧ .
(٢) وطنيتى ص ٥٨ .

فما ضاع حق لم ينم عنه أهله ولا ناله فى العالمين مقصر[١]

ويقول شوقى عن الشورى والمساواة فى همزيته النبوية :

داء الجماعة من أرسطاليس لم يوصف له حتى أتيتَ دواءُ
فرسمتَ بعدك للعباد حكومة لا سوقة فيها ولا أمــراء
الله فوق الخلق فيها وحده والناس تحت لوائها أكفاء
والدين يسر والخلافة بيعــة والأمرشورى والحقوق قضاء[٢]

من أجل المجتمع :

فإذا تركنا ميادين السياسة ، وانتقلنا إلى الميادين الأخرى ، وجدنا الشعر قد خاض كل معاركها النضالية وأبلى أحسن البلاء . فأسهم فى قضايا وحدة المجتمع وإنهاضه وتحريره ، وشارك فى قضايا التعليم ونشره وتمصيره ، كما ساند غير هذه وتلك من قضايا مصر فى ذلك الحين[٣] ، فيوم أطلت الفتنة برأسها كالأفعى ، تحاول أن تفرق وحدة الأمة حين قتل بطرس غالى . واتخذ الاحتلال وأذنابه من قتل مسيحى بيد مسلم منفذاً لبث سموم التفرقة بين المصريين ؛ حينذاك انبرى الشعراء يعملون على تنقية الجو من السموم ، ويناضلون من أجل جمع الشمل ووحدة الصف . وفى ذلك يقول على الغاياتى .

وما أمة القرآن فى مصر أمة ترى أمة الانجيل أبغض جيلا
فإنّا وأنتم إخوة فى بلادنا اقمنا على دين السلام طويلا[٤]

ويقول إسماعيل صبرى :

دين عيسى فيكم ودين أخيه أحمد يأمراننا بالإخــاء
مصر أنتم ونحن ، إلا إذا قا مت بتفريقنا دواعى الشقاء[٥]

---

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ٤٢ .
(٢) الشوقيات ج ١ ص ٢٦ .
(٣) الاتجاهات الوطنية ج ١ ص ٢٢٣ وما بعدها .
(٤) وطنيتى ص ١١٣ .
(٥) ديوان إسماعيل صبرى ص ١٨٠ .

ويقول شوقى :

نُعلى تعاليم المسيح لأجلهم ويوقرون لأجلنا الإسلاما
الدين للديان جل جلاله لو شاء ربك وحد الأقواما[١]

ويقول أحمد محرم :

تعالوا إلينا إنما نحن إخوة وإنى رأيت الأخذ بالرفق أحزما
تفرقنا الأديان والله واحد وكل بنى الدنيا إلى آدم انتمى[٢]

ويقول حافظ :

قد ضَمَّنا ألمُ الحياة وكلنا يشكو فنحن على السواء وأنتمُ
إنِّى ضمين المسلمين جميعهم أن يخلصوا لكمُ إذا أخلصتم[٣]

وحين دعا المصلحون إلى إنشاء جامعة مصرية لتصنع للبلاد رواد الفكر، تحمس الشعراء لهذه الدعوة ، وآزروها ، وناضلوا مع المناضلين فى سبيلها . يقول حافظ فى إحدى قصائده أثناء الحض على إنشاء الجامعة سنة ١٩٠٧ ، وهو يتهكم باهتمام الإنجليز بالمدارس الأولية فحسب :

ذَرَّ الكتاتيبَ منشيها بلا عدد ذَرَّ الرماد بعين الحاذق الأربِ
فأنشأوا ألف كتاب وقد علموا أن الكواكب لا تغنى عن الشهب
فما لكم أيها الأقوام جامعة إلا بجامعة موصولة السببِ[٤]

وحين يحمل الاستعمار — وبعض المخدوعين فى دعواه — على اللغة العربية ، يخوض الشعراء معركة الدفاع عنها والنضال فى سبيل سيادتها . وفى ذلك يقول حافظ تائيته المشهورة ، التى منها على لسان اللغة العربية :

---

(١) الشوقيات ج ٣ ص ١٤٤ .

واقرأ إشادة بدور شوقى فى هذا التوفيق فى :

Ahmed Shawki Prince des Poétes; A. El-Gomayel. P. 21.

(٢) ديوان محرم ج ٢ ص ٨٩ — ٩٤ .

(٣) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٩١ .

(٤) المصدر السابق ص ٢٦٥ — ٢٦٧ .

وسِعتُ كتاب الله لفظاً وغاية وما ضقت عن آى به وعظاتِ
فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة وتنسيق أسماء لمخترعات[١]

وحين دعا قاسم أمين دعوته المشهورة إلى تحرير المرأة ، شارك الشعراء فى تلك المعركة ما بين مؤيد ومتحفظ ورافض . وهم جميعاً مع ذلك كله مشاركون فى قضية حية مناضلون فى سبيل ما يعتقدون أنه الخير .

يقول شوقى فى رثاء قاسم أمين :

ماذا رأيتَ من الحجاب وعسره فدعوتنا لترفق ويسارِ
رأىٌ بدا لك لم تجده مخالفاً ما فى الكتاب وسنة المختار
إنّ الحجاب سماحة ويسارة لولا وحوش فى الرجال ضوار[٢]

ويقول محرم :

أغَرّكِ يا أسماء ما ظن قاسم أقيمى وراء الخدر فالمرء واهمُ
تضيقين ذرعاً بالحجاب وما به سوى ماجنت تلك الرؤى والمزاعم
سلام على الإسلام فى الشرق كله إذاما استبيحت فى الخدور الكرائم[٣]

ويمضى الشعراء مشاركين فى كل حركات الإصلاح مناضلين فى كل ميادينه الأخلاقية والاجتماعية والثقافية ، بل إن بعضهم يبالغ فى ذلك حتى ليشارك بشعره فى تسجيل أكثر ما يتصل بالمجتمع من أحداث ؛ من حريق كبير يفزع المواطنين ببعض البلاد[٤] ، إلى ملجأ للأطفال ينشأ فى إحدى العواصم[٥] ، ما دامت المشاركة بالشعر إسهاماً فى قضية اجتماعية إنسانية تمس المواطنين ، والحق أن حافظاً كان بطل هذا الميدان ، فكم له من شعر أنشده فى حفلات أقيمت لجمع تبرعات للمنكوبين ، أو فى افتتاح مؤسسة للمشردين ، وكم له من

---

(١) المصدر نفسه ج ١ ص ٢٥٣ .
(٢) الشوقيات ج ٣ ص ٧٨ .
(٣) ديوان محرم ج ٢ ص ٦٣ — ٦٥ .
(٤) ديوان حافظ ج ١ ص ٢٥٠ وما بعدها .
(٥) المصدر السابق ص ٢٨٣ .

قصائد فى الحث على تخفيف مصاب المصابين ، ومسح دموع الباكين .

ومن شعره فى هذا الباب قصيدته فى حريق ميت غمر سنة ١٩٠٢ ، التى يقول فيها :

سائلوا الليل عنهمُ والنهارا   كيف باتت نساؤهم والعذارى
كيف أمسى رضيعهم فقد الأم   وكيف اصطلى مع القوم نارا
كيف طاح العجوز تحت جدار   يتداعى وأسقف تتجارى
ربِّ إن القضاء أنحى عليهم   فاكشف الكرب واحجب الأقدارا
ومر النار أن تكف أذاها   ومر الغيث أن يسيل انهمارا[1]

ومنه قوله فى حفل جمعية رعاية الطفل سنة ١٩١٣ :

هـذا صـبى هائم   تحت الظـلام هيـام حائرْ
أبلى الشقـاء جـديده   وتقلمت منـه الأظـافر
فانظـر إلى أسمـاله   لم يبق منهـا ما يظاهر
هـو لا يريد فراقهـا   خوف القوارس والهواجـر
إنى أعـد ضـلوعه   من تحتها والليل عاكر[2]

(ب) المحافظون بين الإسلاميات والذاتيات والمناسبات :

وهكذا نرى — من الناحية الموضوعية — أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد توسعوا كثيراً فى هذا الباب الذى فتحه البارودى ، وعالجه من قبله صالح مجدى ، وهو باب القضايا الوطنية والإصلاحية . بل إن بعض الشعراء المحافظين أوشكوا أن يجعلوه جل شعرهم . على أنهم فى الوقت نفسه لم ينسوا ميادين أخرى من ميادين القول ، أهمها ميادين الأمجاد الإسلامية ، والتجارب الذاتية ، والمناسبات المحلية والعالمية . فقد قالوا فى هذه الجوانب على تفاوت بينهم ، فهم مختلفون فى حظهم من هذا الشعر غير النضالى ، وفى اللون الذى يغلب على شعر كل منهم حين يبعد عن ميدان النضال . فشوقى مثلا يدير كثيراً منه حول الحب والخمر

---

(١) ديوان حافظ جـ ١ ص ٢٥٠ .

(٢) المصدر السابق جـ ١ ص ٢٩٢ — ٢٩٣ .

والطبيعة ، وما إلى ذلك مما تسمح به ظروفه المرفهة الناعمة . وحافظ يجيد فى الشكوى من الدهر وتصوير قسوة الحياة ، ونحو ذلك مما يتسق وطبيعة عيشته القاسية المجهدة . ومحرم يتألق فى تسجيل الأمجاد الإسلامية ، على حين يبرع الكاشف فى رسم الصور الاجتماعية والأخلاقية .. يقول شوقى فى حفل راقص أقيم بقصر عابدين ، متحدثاً عن الخمر والنساء واللهو :

طال عليها القدمْ فهى وجود عدمْ
قد وئدت فى الصبا وانبعثت فى الهرم
بى رشـأ ناعم ما عرف العمر هم
تسـأل أترابهـا مومئـة بالعـنم
أى فتى ذلكـــن العـربى العلم
يشـربها سـاهراً ليلتـه لم يـنم
قـلن تجاهلتـه ذاك رب القـلم (١)

ويقول حافظ من قصيدة له ، يتحدث فيها عن بؤسه وسوء حظه وتمنيه للموت :

سعيتُ إلى أن كدت أنتعل الدما وعدت وما أعقبت إلا التندما
فهبى رياح الموت نكباً وأطفئى سراج حياتى قبل أن يتحطما
فما عصمتنى من زمانى فضائلى ولكن رأيت الموت للحر أعصما (٢)

ويقول الكاشف فى الفلاح المصرى :

إذا استبقيتُ فى الدنيا حبيبا فخير أحبتى فلاح مصرا
كريم يملأ الدنيـا ثراء ولا يلقى سوى الإجحاف أجرا
فقير ما أراه شكا افتقارا ولو يُجزَى على تعب لأثرى
فمحراث يشق الأرض عندى ويخرج من ثراها الخصب تبرا
كسيف فى يد الجندى لاقى به جيشاً وحصناً مشمخرا (٣)

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ١١١ — ١١٢ .
(٢) ديوان حافظ جـ ٢ ص ١١٤ — ١١٥ .
(٣) ديوان الكاشف جـ ١ ص ١٠٤ .

ويقول فى الفلاحة حاملة الجرة :

حامله الجرة تمشى بهـــا منيرة الطلعة وسط الزحام

كراية حمـــراء معقودة لقائد سار بجيش لُهـــام

لولا اعتدال العنْق من تحتها وهزة العطف بها والقوام

أرقْتُها من ثقلها مشفقاً ولو شكا أهلك حر الأوام

يامىّ ما أغناك عن جرة لو شئت كانت فى عيون الأنام

وأنت لو حمّلتِها عمـــدة لنال تشـــريفاً وأعلى مقـــام

عســـاك تبعين بهـــا رأفة يامى إرواء صوادى الغرام (١)

وإلى جانب الشعر الوطنى الإسلامى والاجتماعى والذاتى ، يكثر عند الشعراء المحافظين شعر المناسبات والمجاملات . فهم قد مدحوا ، ورثوا ، وهنأوا ، وقرظوا ، وعاتبوا ، وداعبوا ، وهجوا ، وذلك على تفاوت بينهم بطبيعة الحال . كما أنهم اسهموا بشعرهم فى تسجيل بعض الأحداث العالمية الكبرى كزلزال مدمر (٢) ، أو حرب صروس (٣) ، ونحو ذلك . كل هذا مع بقاء الملاحظة التى سبق تسجيلها فى أول هذا الحديث ، وهى أن طابع النضال فى جميع مجالاته ، كان طابعا بارزاً فى شعر هؤلاء المحافظين . فهم قد كانوا بحق مستجيبين للطابع العام لتلك الفترة ، وهو طابع النضال . فقد ناضلوا من أجل الجامعة الإسلامية لمواجهه أطماع الغرب فى ذلك الحين ، وناضلوا من أجل الوطن وتخليصه من سيطرة القصر وقيود الاحتلال ، كما ناضلوا من أجل رقى المجتمع وإنهاضه مما فرض عليه من تخلف ، وهم قد أبلوا — فى جملتهم — أحسن البلاء ، حين استخدموا الشعر سلاحاً فى معركة النضال .

---

(١) المصدر السابق ص ١٣١ .

(٢) ديوان حافظ جـ ١ ص ٢١٥ .

(٣) الشوقيات جـ ١ ص ٣٠ — ٤٨ .

(ج) عمود الشعر دعامة المحافظين :

والحق أن الشعراء المحافظين قد انتقلوا بالشعر تماماً من طور الجمود والمحاكاة الذى تقوقع فيه خلال عهود التخلف ، إلى طور التصرف والابتكار ، الذى بدأ يتلمسه مع محاولات البارودى . فلم يعد مع هؤلاء الشعراء المحافظين مجال لهذا الشعر الركيك المتهافت ، الذى كان كرفات بلا روح ، فى أكفان مطرزة بالمحسنات اللفظية والألاعيب اللغوية . بل إن الشعر قد وصل مع هؤلاء المحافظين إلى أسمى الدرجات من حيث جلال الصياغة وروعة البيان . كما عبر بنجاح عن تجارب الشعراء الذاتية وقضايا وطنهم الحية ، وسجل بعض أحداث عالمهم الكبيرة . وأبرز ما يسجل له بالثناء ، إسهامه فى معركة النضال ، التى تعددت ميادينها ما بين سياسية واجتماعية وثقافية ، مما يدل على استجابة الشعراء لروح العصر ووعيهم لمشكلاته وإدراكهم لدور الفن فى خدمة الحياة ، ولدور الشعر بخاصة فى مراحل النضال .

ولكن الحق أيضاً أن هؤلاء الشعراء المحافظين قد وقفوا بالفن الشعرى عند مرحلة اتخاذ النماذج القديمة الجيدة مثلا أعلى . فهم — إلى معارضاتهم العديدة لشعراء أقدمين — قد حافظوا إلى حد كبير ، على التقاليد الشعرية المتصلة بمنهج القصيدة وأسلوب الشعر ومعانيه وصوره ، وبهذا وقفوا عند تلك المرحلة التى وصل إليها البارودى ، والتى كانت مرحلة ضرورية فى طريق تطور الشعر العربى . هذا وإن كانوا قد أوضحوا معالم طريقة البارودى وزادوها صقلا وتطويعاً لمطالب العصر ، ولكن مع الاحتفاظ بروح الطريقة والسير على هداها .

ومن هنا يمكن أن يقال : إن هؤلاء الشعراء المحافظين كانوا — إلى درجة كبيرة — يتمسكون بعمود الشعر العربى ، أى بتلك المجموعة من التقاليد الفنية ، التى كان يسير عليها الشعراء الكبار الأقدمون ، والتى حاول

النقاد العرب استنباطها والتعريف بها فيما بعد[١] .

فأحياناً نرى شعراءنا المحافظين يسيرون فى نفس الطريق الذى سار فيه الشعراء الأقدمون من حيث بنـــاء القصيدة وتأليف عناصرها ؛ فهم مثلا يبدءون القصيدة الحـــديثة بالغزل التقليدى كما بدأ سابقوهم ، حتى ولو كان موضوع القصيدة أبعد الموضوعات عن الحب وتهالكه ، وعن النساء ووصفهن ، ثم يخلصون من ذلك إلى الغرض المقصود . فهذا هو حافظ يقول فى مطلع قصيدة يمدح بها البارودى سنة ١٩٠٠ :

تعمدتُ قتلى فى الهوى وتعمدا   فما أثمتْ عينى ولا لحظه اعتدى

كلانا له عذر فعذرى شبيبتى   وعذرك أنى هجت سيفى مجردا

هوينا فما هنا كما هان غيرنا   ولكننا زدنا مع الحب سؤددا[٢]

ثم يمضى واصفاً محبوبته سارداً مغامراته فى لقائها ، إلى أن ينتقل آخر الأمر إلى التخلص من الغزل إلى المدح كما يفعل القدماء فيقول :

فمالت لتغرينى ومالأها الهوى   فحدثت نفسى والضمير ترددا

أهمُّ كما همّتْ فأذكر أننى   فتاك ، فيدعونى هواك إلى الهدى

كذلك لم أذكرك والخطب يلتقى   بهالخطب إلاكان ذكرك مسعدا[٣]

وهذا هو عبد المطلب ينشد قصيدة فى حفل لجمعية المواساة سنة ١٩١٤ فيبدأ القصيدة بقوله :

وعدتَ يا طيفُ بالمزارِ   أيظفر الجفنُ بالقـــرارِ

وهل يطيب الكرى لجفن   يبيت فى ذمـــة الدرارى[٤]

---

(١) مما قيل عن عمود الشعر قول المرزوقى عن الشعراء الذين حققوه فى شعرهم : « إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته ، والإصابة فى الوصف . ومن اجتماع هذه الأساليب الثلاثة ، كثرت سوائر الأمثال ، وشوارد الأبيات ، والمقارنة فى التشبيه ، والتحام أجزاء النظم والتآمها ، على تخير من لذيذ الوزن ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما القافية . حتى لا منافرة بينهما . فهذه سبعة أبواب هى عمود الشعر ، ولكل باب معيار » انظر : شرح المرزوقى لديوان الحماسة ج ١ ص ٩ .

(٢) ديوان حافظ ج ١ ص ٧ .

(٣) المصدر السابق ص ٩ — ١٠ .

(٤) ديوان عبد المطلب ص ٩٠ .

ثم يتخلص من الغزل إلى الغرض المقصود من القصيدة ، وهو الدعوة إلى البر والحث على المواساة فيقول :

خلِّ الهوى والصبا ودعني من التصابي والادكارِ
فإنَّ لى بالهموم شُغلا عن ذكر ليلى وعن نوار
وارحمتا للكريم يشكو نوائب العيش أم يدارى[١]

بل هذا هو شوقى يقول فى مطلع قصيدة سياسية خالصة ، حول مشروع « ملنر » والوفد الذى جاء يعرض ذلك المشروع على المصريين :

إثنِ عنان القلب واسلم بهِ مِن ربرب الرمل ومن سربِه
ومِن تثنى الغيد عن بانة مرتجة الأرداف عن كثبه
ظباؤه المنكسرات الظُّبا يغلبن ذا اللب على لبه[٢]

ثم يمضى فى هذا الغزل إلى أن يتخلص بقوله عن نفسه وقلبه :

شابَ وفى أضلعه صاحب خلو من الشيب ومن خطبه
ما خَفَّ إلا للهوى والعلا أو لجلال الوفد فى ركبه[٣]

وربما كان أكثر من ذلك كله دلالة على تمسك بعض هؤلاء الشعراء المحافظين بهذه الظاهرة من ظواهر عمود الشعر ، أن واحداً من هؤلاء الشعراء قد قدم بالغزل التقليدى لقصيدة قالها فى أجنبى ، كان قد زار مصر . أما الشاعر فهو أحمد نسيم[٤] ، وأما الأجنبى فهو « الدوق أوف كنوت » وأما القصيدة فهى التى يقول الشاعر فى مطلعها وكأنه يتحدث عن بدوى أو أحد شيوخ القبائل فى الجاهلية :

هل الحب إلا مهجة الصب تدنفُ أو الشوق إلا لوعــة وتلهفُ
أفق قبل حب ليس يخبو ضرامه غــداة رحيل والمدامع ذرف

---

(١) المصدر السابق ص ٩٠ — ٩١ .
(٢) الشوقيات جـ ١ ص ٦٤ .
(٣) الشوقيات جـ ١ ص ٦٥ .
(٤) ولد بالقاهرة سنة ١٨٧٨ ، وتعلم بها ، ثم عمل بدار الكتب . وتوفى سنة ١٩٣٨ .
اقرأ عنه فى : الأعلام للزركلى جـ١ ص٢٥ ، وفى : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص٢١٣ .

إلى أن يتخلص إلى المدح بقوله :

وما هاجنى إلا الجمال مع الصبا ودل الغوانى والغزال المشنّفُ
على أنه لا مرتجى غير قادم عليه من العلياء برد مفوف[١]

وأحياناً أخرى نرى الشعراء المحافظين يصفون الأطلال ، ويتحدثون عن الرسوم والديار ، كما كان يفعل القدماء . ومن أمثلة ذلك قول الكاشف :

ديارَ أحبائى عليك سلاميا بعهدك أدعو لو سمعتِ دعائيا
وهل تسمع الدار المعطلة التى غدا رحبها من أهلها اليوم خاليا
وصارت عفاءً غير ربع يلوح لى بأيدى البلى يستقبل الريح خاويا
ويلقى الغوادى شاكياً بأس وقعها وقد يشتكى الربع الضعيف الغواديا
ولكننى فى أن تلبى لطامع عسانىَ أدرى أين ساروا عسانيا[٢]

ومن ذلك أيضاً قول محرم :

أهذى ديار للقوم غيرها الدهرُ فعوجوا عليها نبكها أيها السفر
محا آيها مرُّ العصور وكرها إذا مر عصر كر من بعده عصر
نسائلها : أين استقل قطينها وهل تنطق الدار المعطلة القفر[٣]

، بل منه كذلك قول شوقى :

أنادى الرسمَ لو ملك الجوابا وأفديه بدمعى لو أثابا
نثرتُ الدمع فى الدِّمَنِ البوالى كنظمى فى كواعبها الشبابا
وقفتُ بها كما شاءت وشاءوا وقوفاً علم الصبر الذهابا
ومَنْ شكر المناجم محسنات إذا التبر انجلى شكر الترابا[٤]

ومرات نرى الشعراء المحافظين . يتوجهون بالخطاب فى القصيدة إلى الصاحبين ، تماماً كما كان يفعل الشعراء الأقدمون ، منذ استن لهم هذه السنة

---

(١) ديوان نسيم جـ ١ ص ١٢٨ — ١٢٩ .
(٢) ديوان الكاشف جـ ١ ص ٨٨ .
(٣) ديوان محرم جـ ١ ص ٧٣ .
(٤) الشوقيات جـ ١ ص ٥٤ .

امرؤ القيس ، حين قال « قفا نبك » . فهذا هو حافظ إبراهيم يقول من قصيدة له فى تهنئة الإمام محمد عبده بالإياب من الجزائر :

بكّرا صاحبيَّ قبل الإياب   وقفا بى بعين شمس قفا بى (١)

ويقول أيضاً من قصيدة له فى رثاء عثمان أباظة :

رُدَّا كئوسكما عن شبه مفؤودِ   فليس ذلك يوم الراح والعودِ (٢)

ويقول شوقى فى قصيدة له فى إسماعيل :

ياخليليَّ لا تذما لىَ الموتَ   فإنى من لا يرى العيش حمدا (٣)

ومرات أخرى نرى الشعراء المحافظين يتحدثون وكأنهم يعيشون فى القرون الإسلامية الأولى ، بل يرجعون إلى العصر الجاهلى ، ويحيون فى الصحراء بين الخيام والنخيل ، ومع العيس والآرام . فهم يتحدثون عن أماكن فيذكرون وادى الغضا ونحوه ، ويصفون حبيبة يعشقونها فيتصورون الظبا والمها ، وهم يسافرون فيذكرون الركائب والرحال والجمال ، ويتشوقون فيذكرون البرق الذى يلتمع من حيث يقيم الأحباب ، ويدعون بأن يجود الغيث أماكن مَنْ إليهم يحنون . وعلى الجملة هم بخيالهم وتصورهم يعيشون فى ذلك العالم العربى القديم ، الذى عاش فيه آباؤهم الأقدمون . وهم لا يزالون يتخذون من هذا العالم القديم عالماً مثاليًّا أسطوريًّا ، ينقلون عنه ويقتبسون منه ويعبرون به عن العالم الجديد الذى فيه يعيشون . وقد يحس بعضهم أنه يُرمى بالتخلف والتقليد ، فيترك الحديث عن وصف الناقة مثلا حين يفتتح قصيدة له بحديث رحلة توصله إلى الغرض من القصيدة ، فيتحدث بدلا من الناقة عن السفينة ، كما فعل شوقى فى قصيدته الهمزية ، التى يقول فى مطلعها :

هَمَّتْ الفلكُ واحتواها الماءُ   وحداها بمن تُقِلُّ الرجاءُ (٤)

---

(١) ديوان حافظ جـ ١ ص ٢٣ .

(٢) المصدر السابق جـ ٢ ص ٢٣ .

(٣) الشوقيات جـ ١ ص ١٢٣ .

(٤) الشوقيات جـ ١ ص ١ .

أو يتحدث عن الطيارة باعتبارها آخر ما عرف من وسائل المواصلات ، كما فعل عبد المطلب فى قصيدته فى مدح الإمام على ، حيث يقول :

أجِدَّكَ ما النياق وما سراها نخوض بها المهامه والآكاما
وما قُطُر البخار إذا استقلت بها النيران تضطرم اضطراما
فهب لى ذات أجنحة لعلِّى بها ألقى على السحب الإماما[١]

ولكن الشاعر المحافظ يظل مع ذلك محافظاً ، سائراً على طريقة القدماء ، آخذاً بتقاليدهم ، متمسكاً بعمود شعرهم ؛ لأنه لم يغير المنهج ولم يبدل الخطة ، من حيث وصف الرحلة مثلا ، والتمهيد بوصف أو ذكر ما يركب ، للدخول فى الموضوع الأساسى[٢] .

وهكذا كان الطابع الغالب على الجو الشعرى الذى يتنفس فيه الشعراء المحافظون ، ويتنفس فيه معهم قراؤهم ومستمعوهم ؛ هو الجو العربى القديم ، الذى يصل أحياناً إلى أن يكون جواً بدوياً صحراوياً .

وقد سبق تبرير ذلك المسلك للبارودى بأمرين ، الأول هو روح الفترة التى كانت مشدودة الرجدان إلى التراث بكل ما فيه وكل ما يصوره من ماض رائع وتاريخ عربى إسلامى مشرق ، والثانى هو طبيعة المرحلة الشعرية التى كان يحققها البارودى ، وهى مرحلة الإحياء ، التى كان لا بد منها لكى يعود الشعر إلى الأصالة والجمال ، بعد الزيف والقبح ، حتى ولو كانت الأصالة فيها روح التراث ، ولو كان الجمال ذا سمات عريقة مضت عليها قرون ، ولكنها خلدت على تلك القرون . فلم يكن من المستطاع أن يخلق البارودى أو غيره شعراً جديداً من العدم ، وكان من الضرورى أن يقوم هو أو غيره ، بصرف الأنظار عن الشعر الركيك المتخلف ، وتوجيهها إلى شعر آخر حى نابض جميل ، ولم يكن غير الشعر الجيد القديم ، شعر التراث[٣] .

---

(١) ديوان عبد المطلب ص ٢٣٠ .
(٢) شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ٤٩ — ٥٢ .
(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٢١ وما بعدها . ومقدمة الدكتور محمد حسين هكيل لديوان البارودى ص ١١ — ١٤ .

والواقع أن الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودى عمقوا تجربته ، وأكدوا محاولاته ووسعوا خطوته ، وجوّدوا الأسلوب الفنى الذى أخذ به . ولكن الواقع أيضاً أنهم وقفوا عند ذلك ، ولم يسيروا بالشعر الحديث مرحلة جديدة ، فهل نبرر مسلكهم كما بررنا مسلك البارودى ؟ الجواب بالنفى ، وذلك أن الزمن كان قد سار بهم ، فابتعدوا عن أن يظلوا متصورين للعالم العربى القديم — حتى بما فيه من بداوة — كعالم مثالى أسطورى ، ينقلون عنه ويغترفون منه ويعبرون به عن عالمنا الجديد . كما أن الثقافة الفنية والأدبية قد أتيحت لبعضهم مثل شوقى ، بما كان يتحتم معه أن يرى مناهج للشعر الحديث أكثر تلاؤماً من المناهج القديمة ، التى كانت لعصور غير عصورنا ولحياة غير حياتنا . أو بتعبير آخر كان على مثل شوقى أن يدرك أن المثل الأعلى للشعر فى العصر الحديث يجب أن يكون غير المثل الأعلى الذى كان للشعراء العرب الذين عاشوا منذ أكثر من عشرة قرون[1] .

فحيث إن مرحلة الإحياء كانت قد تحققت بفضل البارودى ، وابتعد الزمن بالشعراء المحافظين بعده عن أن يظلوا عند اتخاذ الماضى مثلا أعلى للحاضر ، وحيث قد أتيح لبعضهم من الفرص الثقافية ما كن يتحتم معه أن يدرك مثلا أعلى للشعر أكثر ملاءمة لروح العصر ؛ فإن من العسير أن يدافع عن الشعراء المحافظين ويبرر وقوفهم بالشعر عند مرحلة البارودى .

ولعل ذلك يؤيده قول الدكتور طه حسين فى هؤلاء الشعراء المحافظين الذين جاءوا بعد البارودى : « وعندنا شعراء ، ولكنهم لم يجددوا شيئاً ولم يبتكروا ولم يستحدثوا ، وإنما اكتسبوا شخصيتهم من القديم ، واستعاروا مجدهم الفنى من القدماء ، فليس لهم إلا فضل واحد هو فضل الإحياء ، وما زال ينقصهم فضل آخر ، هو فضل الإنشاء والابتكار[2] » .

كذلك صور المنفلوطى تلك الظاهرة بشىء من المبالغة التى لا تُخفى كل

---

(١) حافظ وشوقى للدكتور طه حسين ص ١٩ وما بعدها .

(٢) المصدر ص ٩ .

الحق . فقال : « شعراء مصر فى هذا العصر ليسوا شعراء هذا البلد ولا هذا الزمن ، وإنما هم جماعة من تجار العاديات ، لا يزالون يصورون لنا فى هذه العصور تماثيل كاذبة لآداب الجاهلية الأولى »[١] .

وقد يقال : إن هؤلاء الشعراء كان يستخدمون أسماء الأماكن العربية ونحوها استخداماً رمزياً لإثارة الوجدان ، أو لخلق جو معين ، كما يستخدم الشاعر العربى الحديث كلمة مثل « أبولو » أو « الأولمب » أو « منرفا » ونحو ذلك ، ولكن يُرد على هذا القول بأن استخدام الشعراء المحافظين لمشاهد العالم العربى القديم ، لم يقف عند هذه اللمحات التى تدخل فى باب الرمز ، وإنما تعداه إلى تأسى الأقدمين فى منهج القصيدة . ومعارضتها أحياناً ، واستخدام نفس المعانى والصور .

(د) تأثيرات حسنة وأخرى سيئة للاتجاه المحافظ :

وإذا كان المحافظون قد أسهموا بشعرهم فى النضال الذى خاضته البلاد حينذاك فى كل الميادين ، وحققوا انتصاراً للشعر بذلك ، لم يحققه البارودى نفسه ، وإذا كانوا قد جودوا التعبير الشعرى ووصلوا به إلى الغاية من حلاوة الموسيقى وروعة البيان وإشراق الصياغة ؛ فإن هاتين الحسنتين كانت لهما سيئتان تقابلهما ، ويقتضى الإنصاف تسجيلهما . الأولى هى أن كثرة خوض الشعر للمعارك جره إلى كثير من المناسبات والمواقف المحفلية ، حتى أصبح شعر المناسبات والمجاملات ظاهرة توشك أن تطغى على بقية الظواهر الشعرية الفنية الأخرى . وقد صور الدكتور طه حسين هذه الظاهرة فى أسلوب ساخر لا يخلو من المبالغة ولكنه لا يبعد كثيراً عن الحق ، فقال : « وأصبح الشعر بفضل الشعراء وكسلهم العقلى فنًّا عرضيًّا ، لا يحفل به إلا للهو والزينة والزخرف . فإذا أراد بنك مصر أن يفتتح بناءه الجديد ، طلب إلى شوقى قصيدة ، فنظم له شوقى هذه القصيدة . وإذا أرادت دار للعلوم أن تحتفل بعيدها الخمسينى كما

---

(١) اقرأ مقدمة ديوان الكاشف التى كتبها المنفلوطى ج ٢ ص ل .

يقولون ، طلبت إلى شوقى والجارم وعبد المطلب أن ينظموا لها قصائد ، فنظموا لها القصائد ، وإذا مات عظيم وأريد الاحتفال بتأبينه ، أو نبه نابه وأريد الاحتفال بتكريمه ، طلب إلى الشعراء أن ينظموا الشعر فى المدح والرثاء ، فنظموه كما ينظمه القدماء ؛ فانحط الشعر ، حتى أصبح كهذه الكراسى الجميلة المزخرفة التى تتخذ فى الحفلات والمآتم ، وأصبحنا لا نتصور حفلة بغير قصيدة لشوقى أو حافظ ، كما أننا لا نتصور عيداً أو مأتماً بغير مغن أو مرتل للقرآن[١] .

وقد جرت هذه الظاهرة السيئة — ظاهرة المناسبات والمحافل — إلى عدة ظواهر سيئة تفرعت عنها ، من أهمها عدم تعبير الشعر فى كثير من الأحيان عن تجارب صادقة ، ومن أهمها أيضاً تشكل أسلوب الشعر ، بما يلائم المحافل ومجامع الجماهير ومواقف خطابهم ، ومن هنا كثر عند الشعراء المحافظين التعبير المباشر الذى يجعل الشعر أحياناً قريباً من النثر ، فيفسد عليه كثيراً من قيمه الفنية ؛ لأن ما أمكن أن يقال نثراً ، فمن الأفضل ألا يقال شعراً[٢] . كذلك كثر عند هؤلاء الشعراء ، الأسلوب الخطابى ، وما يستلزمه من صيغ النداء وأفعال الطلب وما إلى ذلك ، حتى أصبح ذلك كله مظهراً من مظاهر افتتاح القصائد عند بعضهم ، وتستطيع أن تحصى فى شعر شوقى مثلا ، عدداً كبيراً من هذه الافتتاحات الخطابية ، من مثل قوله : « قم ناج جلق »[٣] ، ثم « قم حىّ هذه النيرات »[٤] ، « قم فى فم الدنيا »[٥] ، « قم ناد أنقرة »[٦] . أو مثل قوله : « قف ناد أهرام الجلال »[٧] ، « قف بالممالك وانظر دولة المال »[٨] ،

---

(١) حافظ وشوقى لطه حسين ص ١٤٩ — ١٥٠ .

(٢) انظر : T. S. Eliot; Points of view. P. 52.

(٣) الشوقيات ج ٢ ص ١٢٢ .

(٤) المصدر السابق ج ١ ص ١٠٢ .

(٥) الشوقيات ج ١ ص ١٧٥ .

(٦) المصدر السابق ص ١٩٨ .

(٧) المصدر نفسه ص ١٢٩ .

(٨) المصدر نفسه ص ٢٢٩ .

« قف على كنز بباريس ثمين[1] » ، « آذار أقبل قف بنا يا صاح »[2]

أما السيئة الثانية ، التى تقابل حسنة تجويد الصياغة ، فهى أن كثرة العناية بالصياغة والإفراط فى الجانب البيانى ، جعل المثل الأعلى فى الأداء الشعرى مثلا متعلقاً بالشكل ، مهتما باللفظ ، غير مكترث بالمضمون أو معنى بالمعنى . ومن هنا أوشك الشعر أن يتحول إلى صياغات جميلة ، وأساليب آسرة ، وموسيقى تملأ الآذان . وقد جرت هذه الظاهرة السيئة كذلك إلى عدة ظواهر سيئة أخرى تفرعت عنها أيضاً ، من أبرزها إهمال جوانب فنية كثيرة تأتى وراء جمال الصياغة وأسر الأسلوب وروعة الموسيقى . ومن أهم هذه الجوانب جانب الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة ، واتضاح شخصية الشاعر وطبيعته ، ولون نظرته إلى الحياة والكون ، ورسمه للطبيعة والناس وإضافاته الخلاقة إلى كل ما يتحدث عنه .

وهكذا أصبح كل الشعراء المحافظين سواء ، يقولون تقريباً نفس الأفكار ، ويرسمون نفس الصور ، ويوشكون أن يحسوا نفس الأحاسيس ، حتى لا يستطاع تمييز واحد عن الآخر ، أو معرفة بعضهم من بعض ، اللهم إلا بما يكون من جودة صناعة أسلوبية يتفوق بها واحد أحياناً عن واحد آخر . وذلك لأن هدفهم جميعاً واحد ، هو الصياغة البيانية المشرقة كما أن مثلهم واحد ، وهو النماذج الرائعة التى خلفها التراث . فبقدر موهبة الشاعر منهم وقدرته على إجادة الصياغة البيانية المشرقة ، وبقدر قربه من نماذج التراث أو تفوقه عليها ، كان حظه من التفوق والامتياز . وفى ذلك يقول العقاد فى حديثه عن شوقى كإمام لهذا الاتجاه المحافظ البيانى : « فى أحمد شوقى ارتفع شعر الصنعة إلى ذروته العليا ، وهبط شعر الشخصية إلى حيث لا تبين لمحة من الملامح ولا قسمة من القسمات التى يتميز بها إنسان عن سائر الناس[3] » . ويقول كذلك عن هذا الشعر المحافظ البيانى ، الذى سماه شعر الصنعة ، مقابلا بينه وبين شعر

---

(١) المصدر نفسه ص ٣١٢ .

(٢) الشوقيات ج ٢ ص ٢٣ .

(٣) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٥٦ .

الشخصية : « ومنه ما هو قريب إلى الطبيعة . ولكنه منقول من القسط الشائع بين الناس ، وليس فيه دليل على شخصية القائل ، ولا على طبعه ؛ لأنه أشبه شيء بالوجوه المستعارة ، التي فيها كل ما في وجوه الناس ، يليس فيها وجه إنسان[١] » . ويقول مرة أخرى عن شوقي إمام هذا الاتجاه : « فإذا عرفت شوقياً في شعره فإنما تعرفه بعلامة صناعته ، وأسلوب تركيبه ، كما تعرف المصنع من علامته المرسومة على السلعة المعروضة ، ولكنك لاتعرفه بتلك المزية النفسية التي تنطوي وراء الكلام وتنبثق من أعماق الحياة[٢] » . ثم يقول أخيراً مسمياً هذا الشعر المحافظ البياني باسم آخر غير اسم « شعر الصنعة » ، وهو اسم « شعر النماذج » : « ولقد وجد شعر النماذج في شوقي رسوله المبين ، بل خاتم رسله أجمعين ، فأبطاله من الممدوحين والمرثيين طراز في مراتب المجد ، التي يرتضيها السمت والهيبة ، وفضائل الأخلاق في قصائده ، هي الفضائل التي اصطلح عليها العرف ، وتتابعت بها معايير الحمد والثناء ، وعواطف الإنسان هي العواطف التي رسمتها لنا تقاليد الزمن في أحوال المحبين والطامحين ، أوآداب الآباء والبنين . وآيته فيما عرض له من ذلك كله ، تلك القدرة البارعة في تجويد الصناعة التي لاتفوقها قدرة في عصره ، ونكاد نقول في عصور الأقدمين والمحدثين[٣] » .

وبديهي أن هذا الحديث عن شوقي وكلفه بالصياغة لا يخصه وحده ، وإنما ينسحب على كل الشعراء من أبناء اتجاهه مثل حافظ ومحرم والغاياتي والكاشف ونسيم ، وعبد المطلب .

وفي ظاهرة عدم تمايز الشعراء المحافظين — نتيجة لكلفهم بالصياغة أولا ، ثم لاتخاذهم القديم مثلا أعلى ثانياً — يقول الدكتور طه حسين ، منكراً عليهم حتى التمايز بالألفاظ والأساليب ، وغير مكتف بما أنكره العقاد من عدم

---

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٦١ .

(٣) اقرأ : مهرجان شوقي (مجموعة الأبحاث والدراسات التي نشرها المجلس الأعلى لرعاية الفنون) ص ٨ .

التمايز بالشخصية والطابع النفسى : « وإن الشعراء بعيدون كل البعد عن أن يصلوا إلى ما وصل إليه الكتاب من التمايز بألفاظهم وأساليبهم وآرائهم وشخصياتهم ، وأن يستقلوا عن القدماء من فحول الشعراء . . . حتى أصبح من أيسر الأمور على الناقد إذا قرأ قصيدة لشوقى أو لحافظ أو غيرهما ، أن يرد القصيدة إلى أصلها القديم الذى أخذت منه ، أو أن يرد كل جزء من أجزاء هذه القصيدة إلى أصله الذى أخذ منه [١] » .

فكما جرت حسنة إسهام الشعر فى النضال إلى غابة شعر المناسبات والمحافل ، الذى جر بدوره إلى عدم الاهتمام بصدق التجربة ثم إلى الخطابية والمباشرة فى التعبير ؛ كذلك جرت حسنة الكلف بتجويد الصياغة ، إلى عدم العناية بالأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة ، وإلى عدم اتضاح شخصية الشاعر وطبعه ، ولون نظرته إلى الحياة والكون ، ورتمه للطبيعة والناس . . وهناك ظاهرة سيئة أخرى جاءت أيضاً نتيجة لعدم رعاية الجانب المعنوى فى الشعر ، وتلك الظاهرة هى عدم رعاية الوحدة العضوية ، بحيث جاءت أغلب قصائد الشعراء المحافظين مشتملة على عدد من الأغراض أولا ، ثم جاء الغرض الواحد غير مترابط المعانى ، ولا مرتبها ترتيباً بنائيا متآزراً ثانياً .

وهكذا أصبح الشعر المحافظ البيانى ليس المثل الفنى الأعلى ، رغم ماله من حسنات روعة للصياغة والإسهام فى النضال ، والقضاء الكامل على بقايا الاتجاه التقليدى المتخلف ، وملء الحياة الأدبية بالشعر المشرق الحى . وأصبحت الحاجة ماسة إلى شعر آخر يخطو إلى مرحلة جديدة غير مرحلة البعث التى رادها البارودى . ويتجنب عيوب الشعر المحافظ البيانى ، التى فى مقدمتها : الالتفات إلى القديم ومحاكاته بالتمثل والاستيحاء أو المعارضة ، ثم الإكثار من القول فى المناسبات والمجاملات ، مما يجعل أكثر النتاج الشعرى متناولا لخارج نفس الشاعر ووجدانه ، غير صادر عن تجاربه وأحاسيسه . ثم الاهتمام البالغ بجانب الصياغة ، وعدم رعاية جانب المعنى ، وما يطلبه من فكر

---

(١) حافظ وشوقى للدكتور طه حسين ص ١٣٧ — ١٣٨ .

صائب ووجدان صادق . وأخيراً عدم رعاية الوحدة العضوية ، نتيجة للاهتمام بجوانب بلاغية جزئية ، والكلف بجمال البيت المفرد ، وعدم النظر إلى القصيدة كبناء فنى .

٢ — ظهور الاتجاه التجديدى الذهنى :

لقد دعت الحاجة الفنية إلى ظهور لون جديد من الشعر ، يحاول القيام بما عجز عنه الاتجاه المحافظ البيانى ، من تحقيق المثل الشعرى الأعلى ، الذى يلائم العصر والبيئة ، ويتجنب ما تورط فيه الاتجاه المحافظ البيانى من مآخذ .

وقد ولد هذا الاتجاه الجديد على يد ثلاثة من الشبان المصريين ، اشتركوا فى عدة سمات ؛ فهم أولا من ذوى الثقافة الأدبية الإنجليزية بالإضافة إلى الثقافة العربية ، وهم ثانياً من المفكرين المغلبين كثيراً لجانب العقل ، وهم ثالثاً من الشباب الثائر ، المتطلع إلى آفاق عليا وقيم أفضل ، وهم آخر الأمر من الطموحين الذين يرون آمالهم أكبر من إمكانيات عصرهم وظروف معيشتهم .

أما هؤلاء الشبان الثلاثة فهم عبد الرحمن شكرى[1] ، وإبراهيم عبد القادر

---

(١) ولد عبد الرحمن شكرى ببورسعيد سنة ١٨٨٦ ، وتعلم بها وبالإسكندرية ، ثم بالقاهرة ، حيث أتم دراسته الثانوية برأس التين ، ثم دخل مدرسة الحقوق أولا ، ولما فصل منها لأسباب سياسية التحق بالمعلمين العليا ، وتخرج سنة١٩٠٩ . وأوفد فى بعثة إلى إنجلترا ، فدرس فى جامعة « شيفلد » ثلاث سنوات ونال درجة البكالوريوس فى الآداب . ثم عاد إلى مصر واشتغل فى مناصب التعليم من مدرس إلى مفتش إلى ناظر . ثم اعتزل الخدمة سنة ١٩٣٨ ، وعاد إلى بورسعيد ، وظل بها إلى سنة ١٩٥٢ ، ثم انتقل إلى الإسكندرية ، وظل بها حتى مات سنة ١٩٥٨ حيث دفن هناك .

اقرأ عنه فى المقدمة التى صدر بها ديوانه الكامل ، الأستاذ نقولا يوسف ، وهو الديوان الذى جمع فيه كل شعره ، وصدر سنة ١٩٦٠ . وفى : الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ١٢٨ وما بعدها ، والشعر المصرى بعد شوقى للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٦٦ وما بعدها .

المازنى [١] وعباس محمود العقاد [٢] . وقد اتصل الأول والثانى بالثقافة الأدبية الإنجليزية أولا عن طريق دراستهما الرسمية فى مدرسة المعلمين العليا ، ثم عمقا هذه الثقافة بالدراسة الشخصية والعمل فى الحقل الأدبى . أما العقاد ؛ فقد اتصل بتلك الثقافة الإنجليزية عن طريق قراءته الشخصية ، وتثقيفه الذاتى ، الذى وصل به إلى القمة التى تربع عليها كواحد من أعلام الأدب المعاصر .

---

(١) ولد المازنى بالقاهرة سنة ١٨٨٩ ، ومات أبوه وهو صغير ، فنشأ نشأة قاسية صابرة ، وتعلم كل مراحل التعليم بالقاهرة ، وكان قد التحق بالطب بعد إتمام الدراسة الثانوية ، ولكنه فزع من رؤية قاعة التشريح ، وحاول أن يلتحق بالحقوق ، ولكنه عجز عن المصروفات ، فالتحق بالمعلمين ، وتخرج سنة ١٩٠٩ ، واشتغل بعد تخرجه بالتدريس فى المدارس الثانوية ، ثم درس الإنجليزية فى دار العلوم ، وأخيراً تبرم بالوظيفة الحكومية واستقال سنة ١٩١٣ وعمل حيناً فى المدارس الحرة ، ثم تفرغ من سنة ١٩١٧ للأدب والصحافة ، إلى أن توفى سنة ١٩٤٩ .

اقرأ عنه فى : أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ، ومحاضرات عن المازنى للدكتور محمد مندور ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ٢٦١ وما بعدها .

(٢) ولد العقاد بأسوان سنة ١٨٨٩ ، وتلقى بها دروسه الابتدائية ، ولم يكتف بالمرحلة الابتدائية التى أتمها سنة ١٩٠٣ ، وإنما انتفع كثيراً بمجالس الشيخ أحمد الجداوى الذى كان من تلاميذ الأفغانى ، فكان يتردد على مجالس هذا الشيخ كثيراً مع والده ، كما انتفع بالدراسة الذاتية والاطلاع الشخصى الذى وصل به إلى منزلة الريادة بعد ذلك . وقد اشتغل فى أول حياته العملية ببعض الوظائف الحكومية ، كالقسم المالى بمديرية الشرقية ، وكديوان الأوقاف بالقاهرة ، وكمصلحة الإيرادات بقنا ، وكالتدريس فى بعض المدارس الأهلية بالقاهرة . ولكنه كان يؤثر الصحافة والأدب ، فاتصل فى أول عهده الصحفى بالدستور التى كان يصدرها فريد وجدى ، ثم كتب فى صحف أخرى ، حتى كان الكاتب الأول لصحف الوفد وخاصة البلاغ ، بعد أن انقطع للكتابة . . . وبعد خلافه مع زعماء الوفد فى منتصف الثلاثينات انضم إلى معارضى الوفد وصار ألمع كتاب هذه المعارضة . وظل ينتج فى الأدب والفكر حتى توفى سنة ١٩٦٤ .

اقرأ عنه : العقاد دراسة وتحية بقلم طائفة من تلاميذه ومحبيه . ومع العقاد لشوقى ضيف . والأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ١٣٦ وما بعدها . والشعر المصرى بعد شوقى لمندور الحلقة الأولى ص ٣٩ وما بعدها .

وقد كانت لهؤلاء الثلاثة قراءات فى الشعر الإنجليزى وتعرف على شعرائه وخاصة الرومانتيكيين من أمثال « وردزورث» و« شيلى » و« بيرون » وغيرهم ، كما كانت لهم قراءات فى النقد ، وإعجاب بالناقد الإنجليزى « هازلت » بصفة خاصة [١] .

وقد وجههم ذلك – بالإضافة إلى ميولهم وثقافتهم الفكرية – إلى أن يقولوا شعراً مخالفاً للشعر المحافظ البيانى ، متسما بسمات مغايرة لسمات شعر المحافظين . وكانت أهم سمات هذا الشعر الذى ظهر مع هؤلاء سمتين ، هما التجديدية والذهنية . أما التجديدية فتتمثل فى جانبين ، جانب المفهوم الحقيقى للشعر ، وجانب الشكل الفنى للقصيدة . والمفهوم الحقيقى للشعر عندهم هو أن الشعر تعبير عن النفس الإنسانية فى فرديتها وتميزها . والشكل الفنى للقصيدة هو ما يقوم على اعتبارها كائناً حيًّا ، لكل جزء من أجزائه وظيفة ومكان ، كوظيفة عضو الجسم ومكانه [٢] .

وأما الذهنية ، فتتمثل فى رعاية الجانب الفكرى فى النسيج الشعرى ، وعدم قصر هذا النسيج على خيوط من العاطفة وحدها ، فالواجب عندهم أن يخاطب الشعر العقل كما يخاطب القلب ، وأن يتسع مفهوم الوجدان بحيث يشمل كل ما يجده الإنسان فى نفسه من شعور ومن فكر معاً [٣] .

ومن هنا ثار هؤلاء المجددون على طريقة المحافظين ، ونعوا عليهم اتخاذهم النماذج البيانية القديمة مثلا أعلى [٤] . كما نعوا عليهم زجهم بالشعر فى المناسبات والمحافل [٥] والبعد به عن النفس الإنسانية [٦] . كما عابوهم أيضاً بالاهتمام

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى للعقاد ص ١٩٢ – ١٩٤ .

واقرأ بعض الأصول النقدية التى عرف بها هازلت والتى شاعت بعد ذلك عند هؤلاء الشعراء المصريين ، : Lectures on English Poets: William Hazlitt, PP. 1-18.

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٧ .

(٣) ديوان بعد الأعاصير ص ٤٥ ، والشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ص ٤١ .

(٤) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٥٢ ، وخلاصة اليومية للعقاد ص ١٠٥ وما بعدها .

(٥) اقرأ مقالا للعقاد فى صحيفة عكاظ عدد ٩ مارس سنة ١٩١٤ .

(٦) خلاصة اليومية ص ١٠٥ وما بعدها ، وشعراء مصر ص ٧ .

بقشور الأشياء وظواهرها [١] ، وعدم اتضاح الشخصية وتميزها [٢] . وأخيراً عابوهم بعدم رعاية الوحدة العضوية فى القصيدة [٣] .

ونتيجة لطموح هؤلاء الشبان وكبر آمالهم ، وعدم مواتاة إمكانيات عصرهم بالنسبة إليهم ، أو نتيجة لشعورهم بعدم القدرة على تحقيق آمالهم الفنية ، وشق طريقهم أمام هذا الطود الشامخ ، الذى يمثله الاتجاه المحافظ البيانى ، ويتربع عليه الشاعر الكبير شوقى ؛ قد أحس هؤلاء الشعراء الشبان بكثير من المرارة والظلم [٤] ، فشابت حركتهم ثورة ، وأخذت أحياناً شكل تدمير . فلم يكتف هؤلاء الثائرون بإذاعة شعرهم الجديد ، الذى يمثل مذهبهم التجديدى وطابعهم الذهنى ، وإنما قدموا لشعرهم وصاحبوه وأتبعوه بمقالات وكتابات تهدم الاتجاه القديم وتجرح أعلامه وخصوصاً شوقى وحافظ [٥] ، وتصل فى هذا وذاك إلى درجة كبيرة من المبالغة . وهذا مظهر من مظاهر المرارة والإحساس بالظلم . وهناك مظهر آخر لتلك المرارة ، وهو كثرة الشكوى ، وانعكاس طابع الأسى عموماً على كثير من نماذج الشعر لهؤلاء الشباب [٦] .

(ا) زيادة هذا الاتجاه :

يذهب بعض الدارسين إلى أن الشاعر خليل مطران ، هو الأب الشرعى لهذا الاتجاه [٧] . ويعللون هذا الرأى بأن الشاعر مطران ، قد بدأ يكتب عن

---

(١) الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ص ٦ . .

(٢) شعراء مصر وبيئاتهم ص ١٥٦ ، ١٦٧ — ١٦٨ .

(٣) المصدر السابق ص ٧ ، والشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ص ١٥ .

(٤) الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ص ٤ — ٥ .

(٥) المصدر السابق ص ٤ .

(٦) اقرأ بعد الأعاصير ص ٤٥ .

(٧) انظر : مطران لإسماعيل أدهم ص ٣٣ — ٣٤ ، وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٩٥ .

خطوط هذا الاتجاه الشعرى الجديد منذ سنة ١٩٠٠ ، حين كتب فى المجلة المصرية مبشراً به ، لافتاً الأنظار إليه ، بمثل قوله : « إن اللغة غير التصور والرأى ، وإن خطة العرب فى الشعر لا يجب حتما أن تكون خطتنا ، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا ، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم ، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا . ولهذا وجب أن يكون شعرنا مماثلا لتصورنا وشعورنا ، لا لتصورهم وشعورهم ، وإن كان مفرغاً فى قوالبهم . محتذياً مذاهبهم اللفظية[1] » .

ثم أذاع ديوانه سنة ١٩٠٨ ، مصدراً بمقدمة تمثل الخطوط العريضة للمبادئ الأساسية لهذا الاتجاه ، ومحتوياً على كثير من النماذج التى تعتبر تطبيقاً ناجحاً له . وفى هذه المقدمة يقول مطران : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ، ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الفصيح ، ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد ولو أنكره جاره ، وشاتم أخاه ، ودابر المطلع ، وقاطع المقطع ، وخاتم الختام . بل ينظر إلى جمال البيت فى ذاته وفى موضعه ، وإلى جملة القصيدة فى تركيبها وترتيبها ، وفى تناسق معانيها وموافقتها[2] » .

ويضيف أصحاب هذا الرأى أن العمل الشعرى الأول لهذا الاتجاه، قد ظهر سنة ١٩٠٩ ، وهو الديوان الأول لشكرى ، ثم تبعه الديوان الأول للمازنى سنة ١٩١٣ ، وأخيراً ظهر الديوان الأول للعقاد سنة ١٩١٦ . وقد يزيد أصحاب هذا الرأى أن العمل النقدى الأول الذى يحوى مبادئ هؤلاء فى تجديد الشعر ، إنما هو كتاب الديوان ، الذى أصدره العقاد والمازنى سنة ١٩٢١ . وهذا معناه عند أصحاب هذا الرأى أن هؤلاء الشعراء المجددين المصريين الثلاثة ، قد أظهروا آثارهم التجديدية بعد كتابات مطران التى تعتبر الريادة الأولى لهذا الاتجاه[3] .

(١) المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ العدد الثالث ص ٨٥ .

(٢) ديوان مطران — المقدمة .

(٣) انظر : مطران لإسماعيل أدهم ص ٣٣ — ٣٤ ، وتطور الشعر الحديث فى مصر للدكتور ماهر حسن ص ١٧٥ وما بعدها .

ولكن العقاد ينكر تأثره هو أو أحد رفاقه بمطران ، ويؤكد أنه كان هو وزميلاه يتعرفون على ألوان التجديد فى الشعر بقراءاتهم المباشرة فى الأدب الإنجليزى ، وعدم احتياجهم لأن يتأثروا بالتجديد نقلا عن مطران ، الناقل بدوره عن الفرنسية . بل يبالغ العقاد فيرى أن مطران قد تأثر بهؤلاء الشعراء الثلاثة ، ويستدل على ذلك باتجاه مطران أخيراً إلى الأدب الإنجليزى وترجمته لبعض أعمال شكسبير[١].

والواقع أن العقاد وصاحبيه ، لم يظلوا غافلين عن التجديد حتى ظهر ديوان مطران سنة ١٩٠٨ ، ولم يكن كتاب « الديوان » الذى ظهر سنة ١٩٢١ هو بداية المعركة بينهم وبين المحافظين ؛ فالحق أن كتاباتهم التجديدية قد بدأت بكتابات العقاد فى صحيفة الدستور منذ سنة ١٩٠٧ حيث نشر بها وبغيرها آراء نقدية تجديدية عن « التشبيه الشعرى » و « الشعر والألفاظ » و « الكاتب والشاعر » ،وغير ذلك[٢] . والحق أيضاً أن معركتهم مع المحافظين قد بدأت بنقدات العقاد لحافظ وشوقى ، التى بدأها منذ سنة ١٩٠٩ ، مثل نقده لحافظ إبراهيم ، ونعيه عليه خلطه للأغراض فى قصيدة واحدة وقوله عنه سنة ١٩٠٩ ماخلاصته ، أنه أخذ قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر فى نسجه ولونه ، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقعة الدراويش[٣].

ومثل نقده لشوقى واتهامه له بالغلو والتقليد وعدم الصدق ، وقوله عنه سنة ١٩١٠ ما نصه :

« ليت شعرى ماذا كان يعنى شوقى بك بقوله على قبر بطرس غالى باشا :

القوم حولك يا ابن غالى خشع ... يقضون حقاً واجباً وذماما

يتسابقون إلى ثراك كأنه ... ناديك فى عهد الحياة زحاما

---

(١) شعراء مصر وبيئاتهم ص ٢٠٠ .

(٢) نشر العقاد هذه الآراء بعد ذلك فى كتابه خلاصة اليومية الذى ظهر سنة ١٩١٢ .

(٣) أفيون الشعوب للعقاد ص ١٥٢ .

يبكون موئلهم وكهف رجائهم والأريحي المفضل المقداما

أكان يريد أن يقول إن زائرى قبر الرجل ، وفيهم ساداته الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء ، وفيهم نائب مولاه الأمير ووكلاء الدول وأكابر السراة والوجهاء ؛ أكان يريد أن يقول : إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادى ابن غالى موئلا وكهف رجاء ، يستعطون من أريحة ساكنه الجواد ، ويستدرون من أفضاله ؟ أم أراد أن يقول كما قال الناس فى هذا المعنى فأخطأ التقليد ؟ أم كان لايريد أن يقول شيئاً ؟ أم تراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه ، وأنه نائحة المعيَّةِ ، أعد ليرثى كل من يموت من خدامها بلا مقابل ؟ ! [1] » .

وقد اتضحت المعركة بظهور دواوين شكرى والمازنى والعقاد ، وكتاباتهم فى تأييد مذهبهم ، ونقد المذهب المقابل . ومن أهم ما كان من تلك الكتابات المتقدمة زمناً ، المقَـدِّمَـةُ التى كتبها العقاد للجزء الثانى من ديوان شكرى سنة ١٩١٣ ، والمقدمة التى كتبها فى نفس العام للجزء الأول من ديوان المازنى ، والتى يقول فيها : « لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى ، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم ، فهم يشعرون بشعور الشرقى ، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى . وهذا مزاج أول ما يظهر من ثمراته ، أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ورفع غشاوة الرياء والتحرر من القيود الصناعية . هذا من جهة الأغراض ، أما من جهة الروح والهوى ، فلا يعسر على البصير أن يلمح القطوب للحياة فى أسرة الشاعر العصرى الحديث . . وحسب الأدب فى العصر الحديث من روح الاستقلال فى شعرائه ، أنهم رفعوه من مراغة الامتهان التى عفرت جبينه زمناً . فلن نجد اليوم شاعراً حديثاً يهنئ بالمولود وما نفض يديه من تراب الميت ، ولن نراه يطرى من هو أول ذاميه فى خلوته ،

---

(١) خلاصة اليومية للعقاد ص ٢١ — ٢٢ . والكتاب منشور سنة ١٩١٢ ، ولكنه يجمع مقالات نشرت قبل ذلك ، وقد كان اغتيال بطرس غالى سنة ١٩١٠ .

ويقذع فى هجو من يكبره فى سريرته ، ولا واقفاً على المرافئ يودع الذاهب ويستقبل الآيب [١] » .

ومن تلك الكتابات كذلك ، المقالات النقدية التى كتبها المازنى فى صحيفة عكاظ سنة ١٩١٣ ، ناقداً لحافظ إبراهيم ، ومقارناً بينه وبين عبد الرحمن شكرى ، وقائلا فى ذلك : « . . . . وبعد فإن حافظاً إذا قيس إلى شكرى لكان كالبركة الآجنة ، إلى جانب البحر العميق الزاخر ، وحسب القارئ أن يتأمل ديوانيهما ليعلم ما بينهما من البعد ، وليعرف كيف يقعد الخيال بحافظ ويسمو بشكرى فى سماء الفكر ، وكيف يجنى التقليد على رجل ويغلق فى وجهه أبواب التصرف والتفنن ؛ فإن حافظاً قد حذا فى شعره حذو العرب ، وقلدهم فى أغراضهم ، وفرط عنايتهم بإصلاح اللفظ وإن فسد المعنى [٢] » .

ومن تلك الكتابات المتقدمة أيضاً ، كتابات العقاد فى صحيفة عكاظ سنة ١٩١٤ بعنوان « الشعراء الندابون » . ومما جاء فى تلك الكتابات قوله : « إن للشعراء النداابين شعرهم وللعصر شعره ، وعليهم أن يقَرّوا فى قبورهم ، ويتزملوا بأكفانهم ، حتى إذا تهدم جدار أو اصطدم قطار أو وقع طيار ، هنالك يثوّب الداعى بهم [٣] » .

على أن من أهم الكتابات الموضحة لمعالم هذا الاتجاه ، ما جاء فى مقدمة شكرى لديوانه الخامس الصادر سنة ١٩١٦ ، والتى يقول فيها : « ... ويمتاز الشاعر العبقرى بالشره العقلى ، الذى يجعله راغباً فى أن يفكر كل فكر ، ويحس كل إحساس ... ولقد فسد ذوق المتأخرين فى الحكم على الشعر ، حتى صار الشعر عبثاً لا طائل تحته ؛ فإذا تغزلوا ، جعلوا حبيبهم مصنوعاً من قمر وغصن وتل وعين من عيون البقر ، ولؤلؤ وبرَد . . . وأجل المعانى

---

(١) ديوان المازنى — المقدمة ص ١٣ — ١٤ (طبعة المجلس الأعلى) .

(٢) صحيفة عكاظ عدد السابع والعشرين من يوليو سنة ١٩١٣ .

(٣) صحيفة عكاظ عدد التاسع من مارس سنة ١٩١٤ .

الشعرية ما قيل فى تحليل عواطف النفس ووصف حركاتها . . . والشعر ما أشعرك وجعلك تحس عواطف النفس إحساسًا شديداً ، لا ما كان لغزًا أو خيالا من خيالات معاقرى الحشيش . فالمعانى الشعرية ، هى خواطر المرء وآراؤه وتجاربه وأحوال نفسه وعبارات عواطفه ... إن قيمة البيت فى الصلة بين معناه وبين موضوع القصيدة ... ومثل الشاعر الذى لا يعنى بإعطاء وحدة القصيدة حقها ، مثل النقاش الذى يجعل نصيب كل أجزاء الصورة التى ينقشها من الضوء نصيباً واحداً [١]» .

وليس يبعد بعد ذلك أن يكون مطران بما كتبه مبكراً فى المجلة المصرية سنة ١٩٠٠ ،قد كان من عوامل التنبيه، التى حمست هؤلاء الشبان على ارتياد آفاق جديدة فى الشعر ونقده ، وإن كان من البعيد جداً أن يصل هذا التنبيه المحتمل إلى مستوى الأستاذية أو الريادة ؛ وذلك لما عرفنا من تمكن هؤلاء الشبان من أداة الاتصال بالينابيع الشعرية الجديدة فى مصادرها الأصلية ، ثم لما نعرف من انطوائية مطران ووضعه الحساس ، كواحد من مهاجرى الشام المسيحيين ؛ الأمر الذى يصعب معه أن يكون إماماً أو رائداً لمثل هؤلاء الشبان الثائرين الطامحين الغيورين .

هذا ، وكما يعتبر شوقى قمة الاتجاه المحافظ البيانى ؛ يعتبر العقاد قمة هذا الاتجاه التجديدى الذهنى ، فهو الذى حمل لواءه ، فى وفرة النتاج واستمراره وتنوع جوانبه ،وهو الذى ظل يكافح عن تقاليده أكثر من خمسين عاماً دون أن يلين أو يفتر ، وهو الذى خلف تلاميذ يعتبرون امتداد هذا الاتجاه بعد عمده الثلاثة الأول [٢].

(ب) موضوعات هذا الاتجاه :

ظهر هذا الاتجاه التجديدى الذهبى ، كرد فعل للاتجاه المحافظ البيانى . ولذا كان فيه عند أول ظهوره ، شىء من المبالغة التى تصاحب عادة ردود

---

(١) ديوان شكرى ص ٣٦٠ - ٣٦٧ (الديوان الكامل الذى صدر سنة ١٩٦٠) .

(٢) من أمثال : عبد الرحمن صدقى ومحمود عماد وطاهر الجبلاوى .

الأفعال . ففى مجال الموضوعات ، نجد أعلامه يبتعدون كثيراً عن المجال الخارجى ، النائى عن نفس الشاعر ووجدانه ، فلا يقولون فى المناسبات ولا فى السياسيات ولا فى الإصلاحيات ، وإنما يهتمون كل الاهتمام بالعالم النفسى للشاعر ، وما يتصل بهذا العالم من تأملات فكرية ، ونظرات فلسفية ، تهتم بحقائق الكون ، وتفتش عن أسرار الوجود . وواضح أن ذلك كان ردفعل لتطرف المحافظين ، وإسرافهم فى الخوض بالشعر فى شتى المناسبات والمجاملات من مدح ورثاء وتهنئة وما إلى ذلك .

ومن هنا يتحدث العقاد عن المعرفة ، ويقرر أن نهايتها كالذرى الثلجية ، يجمد عندها الوجود ؛ حيث تتعرى الحقائق ، وتختفى من الحياة حرارة الشوق إلى المجهول . . وفى ذلك يقول من قصيدة « القمة الباردة » :

إذا ما ارتقيتَ رفيع الذرى ... فإياك والقمة البارده
هنالك لا الشمس دوارة ... ولا الأرض ناقصة زائده
ولا الحادثات وأطوارها ... مجددة الخلق أو بائده
ويا بؤس فانٍ يرى ما بدا ... من الكون بالنظرة الخالده
فذلك رب بلا قدرة ... وَحَىٌّ له جثة هامده
إلى الغور ، أما ثلوج الذرى ... فلا خير فيها ولا فائده(١)

ويتحدث كذلك عن الحياة ، ويوضح أن فيها استمراراً يذوب معه الأمس فى اليوم ، ويبقى الأب فى الابن . وفى ذلك يقول من قصيدة « أمنا الأرض » :

أُسائل أمَّنا الأرضا ... سؤال الطفل للأمِّ
فتخبرنى بما أفضَى ... إلى إدراكه علمى

* * *

(١) ديوان العقاد ص ٢٠٦ .

جـــزاها الله من أمٍّ إذا ما أنجبت تئـــدُ
تغـــذِّى الجسم بالجسم وتأكل لحـــم ما تلد

* * *

أقاموا أمس وانصرفوا فليس لِفَلِّهم شَمْلُ
فأين نفوس من سلفوا وأين يكون من يتلو

* * *

فقالت : فى ملامحـــكم يبين الجـــد والخلَفُ
فجرسوا فى جوانحـــكم فثَمَّ يجوس من سلفوا

* * *

وأين عظام من نبُهـَا ن الماضين فى السِّيَر
فقالت: قد صنعتُ بها لكم حلوى من الثمر[1]

كذلك يتحدث المازنى عن قضية الجبر ، وتحكمه فى مصائر البشر ، وفرضه للخير والشر على الناس ،فيقول من قصيدة له « على لسان الأقدار » :

بِأيدينـــا قلوبُـــكمُ لنـــا فيها ألاعيبُ
وفينـــا الخير موجود ومنـــا الشر مجلوب
ولا عن صرفنا مَعْدًى ولا فى الأرض محجوب
نُصَرِّف أمر دنياكم بما فيه الأعاجيب[2]

كما يتحدث عن مأساة الإنسان ، وغروره برغم عجزه ، وسخطه برغم ملازمة الظلم له ، وفى ذلك يقول من قصيدة بعنوان « الإنسان والغرور » :

أقم وادعاً واصبر على الضيم والأذى فإنك إنسان وجدك آدمُ
وهبك على الدنيا سخطت وظلمها أتملك دفع الظلم ، والظلمُ لازمُ
بنى آدم ما للغرور رمى بكم مراميَه ، حتى غدا وهو حاكم

(١) ديوان العقاد ص ١٤٨ .

(٢) ديوان المازنى ص ١٥٠ (طبعة المجلس الأعلى لرعاية الفنون) .

تظنون أن الأرض قد بُسطت لكم ومن أجلكم تجرى الغمام الروائم
وأن النجوم الزهر علقن زينة تقر بها الألحاظ وهى هوائم
فما لكمُ لا تنظمون نثيرها فيصبح منها حليكم والتمائم ؟ !(١)

ثم يتحدث شكرى عن فكرة البعث ، وما يكتنفه من فزع وهول ، ويتخذ من ذلك وسيلة لتصوير إحساسه بثقل الحياة وعبء العيش ؛ حتى ليتمنى الموت الأبدى ، ويكره البعث الذى يعود به إلى الحياة من جديد ؛ وذلك لما يتصوره فى العودة إلى الحياة من تكرار لما فيها من آثام العيش ، وسخافات الناس . . وفى ذلك يقول شكرى من قصيدته « حلم بالبعث » التى اتخذ لها صورة الحكاية التى تقع أحداثها فى حلم :

رأيتُ فى النوم أنى رهن مُظْلمة من المقابر ميْتاً حوله رِمَمُ
ناءٍ عن الناس ، لاصوتٌ فيزعجنى ولا طموح ولا حُلم ولا كلم
مطهر من عيوب العيش قاطنة فليس يطرقنى هم ولا ألم
ولست أشتى لأمر لست أعرفه ولست أسعى لعيش شأنه العدم
فلا بكاء ولا ضِحك ولا أمل ولا ضمير ولا يأس ولا ندم
والموت أطهر منخبث الحياة وإن راعت مظاهره الأجداث والظلم
ما زلت فى اللحد ميتاً ليس يلحقنى نبح العدو وبى عن نبحه صمم
مرت على قرون لست أحفظها عداً كأن مر بى الآباد والقدم
حتى بعثت على نفخ الملائك فى أبواقهم وتنادت تلكمُ الرمم
وقام حولى من الأموات زعنفة هوجاء كالسيل جمٌ لُجُّهُ عرم
فذاك يبحث عن عين له فقدت وتلك تعوزها الأصداغ واللِّمم
وذاك يمشى على رجل بلا قدم وذاك غضبان لا ساق ولا قدم
ورُبَّ غاصبِ رأسٍ ليس صاحبه وصاحب الرأس يبكيه ويختصم
ويبحثون عن المرآة تخبرهم عن قبح ما تترك الأجداث والعدم
جاءت ملائكة باللحم تعرضه ليلبس اللحمَ من أضلاعنا الوَضَم

(١) المصدر السابق ص ١٥٧ .

رقدتُ مستشعراً نوماً لأوهمهم ... أني عن البعث بي نوم وبي صمم
فأعجلوني وقالوا : قم فلا كسل ... ينجي من البعث ، إن الله محتكم
قد مُتُّ ما مُت في خير وفي دعة ... وقد بعثت ، فما ذا ينفع الندم
أستغفر الله من لغو ومن عبث ... ومن جناية ما يأتي به الكلم(١)

على أن الشعراء التجديديين الذهنيين لم يحصروا أنفسهم في الموضوعات التجريدية ، كالمعرفة والحياة والجبر والغرور والبعث ؛ وإنما طرقوا كثيراً من الموضوعات الحسية ، ولكن على طريقتهم ؛ تلك الطريقة التي يغلب أن تتخذ من البصر طريقاً إلى البصيرة ، ومن الحس سبيلاً إلى المعنى ، ومن المحدود مَعْبراً إلى ما لا يحد . فهم يتناولون الموضوع الحسي لا ليصفوه من الخارج ، متحدثين عن حجمه ولونه ، ذاكرين ما يشبهه من الأشياء أو ما لا يشبهه ؛ وإنما يتناولون المحسوس لينتقلوا منه إلى نفوسهم ، ويصوروا ما يثيره فيها هذا المحسوس العابر من خوالد المعاني(٢) . ولنأخذ مثلاً لذلك قول العقاد عن « العقاب الهرم » :

يهمّ ويعييه النهوض فيجثم ... ويعزمُ إلا ريشه ليس يعزم
لقد رنّق الصرصورُ ، وهو على الثرى ... مُكِبٌّ ، وقد صاح القطار وهو أبكم
يلملم حدباء القدامى كأنها ... أضالع في أرماسها تتهشم
ويثقله حمل الجناحين بعد ما ... أقلاه ، وهو الكاسر المتقحّم
جناحين لو طارا لنصّت فدوّمتْ ... شماريخ رضوى واستقلّ يلملم
ويغمض أحياناً ، فهل أبصر الردى ... يحط عليه أم بماضيه يحلم ؟ ؟
لعينيك ياشيخ الطيور مهابة ... يفر بغاث الطير عنها ويهزم
وما عجزت عنك الغداة وإنما ... لكل شباب هيبة حين يهرم(٣)

فالعقاد في هذه الأبيات يرسم صورة العقاب الهرم ، من خلال نفسه وما

(١) ديوان شكري ص ٢٤١ .

(٢) انظر : العقاد — دراسة وتحية ، مقال الدكتور زكي نجيب محمود عن العقاد الشاعر ص ٣٧ وما بعدها .

(٣) ديوان العقاد ص ٣٠ .

أثار فيها مشهد هذا العقاب من أحاسيس ، وهو بهذا الرسم الملون بلون نفس الشاعر ، أو النابع من داخله ينقل القارئ من الصورة الجزئية العابرة للعقاب الهرم ، إلى الصورة الكلية الخالدة ، لكل مجد تليد تمسه عوادى الأيام ، فتصيب منه الجانب المادى ، أما الجانب المعنوى فيه ، فيبقى برغم العوادى وبرغم الأيام ، حاملا على الإجلال باعثاً للمهابة[1] .

(حـ) أسلوب هذا الاتجاه :

وفى مجال الأسلوب نجد هؤلاء الشعراء التجديديين يبتعدون غالبا عن اتخاذ النماذج القديمة مثلا أعلى ؛ فلا يتمثلون معانيها ، ولا يترسمون صورها ، ولا يحاكون بناءها . وإنما يرتبطون بها فقط فى حدود استخدام اللغة العربية فى تراكيب قويمة ، ولكن للتعبير عن معانيهم هم ، ولتصوير صور من تأليفهم هم ، ثم لتأليف بناء شعرى من تصميمهم هم . يفعلون ذلك وإن سبب شيئاً من عدم رونق الصياغة ، أو جر إلى البعد — بعض الشيء — عن إشراق البيان .

كما نجد هؤلاء التجديديين أيضاً يحاولون جاهدين أن يستنبطوا الحقائق ، وينفذوا من الأمور إلى الجوهر ، غير مكتفين بالظواهر ، ولا واقفين عند المحسوسات . يفعلون ذلك وإن أدى فى بعض الأحيان إلى شيء من البرود فى الشعر ، أو أفضى إلى شيء من الجفاف فى القصيد .

وأخيراً نجدهم يحاولون تحقيق الوحدة فى القصيدة ، وجعلها بناء حيًّا ، بحيث لا تتعدد أغراضها ، ولا تتنافر أجزاؤها ، وإنما تتناول تجربة واضحة ، وتصلح لأن يوضع لها عنوان يشير إلى مضمونها ، على أن تتآزر أجزاؤها ويؤدى كل منها وظيفة حية فى مكانه .

---

(١) العقاد — دراسة وتحية ص ٣٧ وما بعدها .

(د) العاطفة فى هذا الاتجاه :

وفى مجال العاطفة ، يلاحظ على شعر هذا الاتجاه التجديدى الذهنى أن العاطفة قد تأتى وراء الذهن ، على أن تلك العاطفة حين تنضح تكون من لون مفعم بأحاسيس الأسى ، ملىء بمشاعر المرارة ، جياش بالحزن والضيق الذى يبلغ أحياناً حد اليأس . وليس من شك فى أن قراءات رواد هذا الاتجاه فى الأدب الرومانتيكى الإنجليزى ، قد كان لها أثر فى شيوع هذه العاطفة فى شعرهم ، ولكن طبيعة هؤلاء الروّاد أولا ، وظروف حياتهم ثانياً ، كان لها أعظم الأثر فى هذا الشأن . فإحساسهم المفرط بما يكتنف الحياة من مظالم وشرور وآثام ، ومعاناتهم الواعية للمتاعب والعقبات التى سدت الطرق إلى ما كانوا يرون أنفسهم جديرين به من مجد ، ومقاساتهم الشديدة لألوان من الاضطهاد التى وصلت أحياناً إلى درجة المحاربة فى الرزق ؛ كل ذلك كان المصدر الأول لهذه العواطف المفعمة بالأسى ، المليئة بالمرارة ، الجياشة بالحزن والضيق الذى يبلغ أحياناً حد اليأس .

ومما يمثل هذا الطابع من شعر المازنى ، قوله فى قصيدة يعبر بها عن مأساة الضيق بالحياة وعدم احتمالها ، نتيجة لفرط الإحساس ، وخيبة الآمال ، وتحدى الأحداث المستمر :

لبستُ رداء الدهر عشرين حجة ... وثنتين ، ياشوقى إلى خلع ذا البردِ
عزوفاً عن الدنيا ، ومن لم يجد بها ... مراداً لآمال تعلل بالزهــد

* * *

تراغمنى الأحداث حتى كأننى ... وُجِدت على كره من الحدثانِ
فلا هى تُصْمِى القلب منى إذا رمت ... ولا ترعوى يوما عن الشنآن

* * *

أبيت كأن القلب كهف مهدم ... برأس منيف فيه للريح ملعبُ
أوانىَ فى بحر الحوادث صخرة ... تناطحها الأمواج وهى تقلب

* * *

سأقضي حياتي ثائر النفس هائجاً ... ومن أين لى عن ذاك هدى ومذهب
على قدر إحساس الرجال شقاؤهم ... وللسعد جو بالبلادة مشرب[1]

ومما يمثل هذا الطابع من شعر العقاد ، قوله فى قصيدة يصور فيها تجربة الظمأ الروحى ، والسأم النفسى ، والحيرة العقلية ، واليقظة الشعورية ، والعجز المعذب عن نيل السعادة أو السلو عنها :

ظمآنُ ظمآنُ لاصوب الغمام ولا ... عذب المدام ولا الأنداء ترويني
حيران حيران لا نجم السماء ولا ... معالم الأرض فى الغماء تهديني
يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا ... ويني ، ولا سمر السمار يلهيني
غصّان غصّان لا الأوجاع تبليني ... ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعرى دموعى وما بالشعر من عوض ... عن الدموع نفاها جفن محزون
يا سرء ما أبقت الدنيا لمغتبط ... على المدامع أجفانَ المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم ... وما استرحت بحزن فىّ مدفون
أسوان أسوان لا طب الأساة ولا ... سحر الرقاة من اللأواء يشفيني
سأمان سأمان لا صفو الحياة ولا ... عجائب القدر المكنون تعنيني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعد نى ... على الزمان ولا خل فيأسوني
يَدَ يَلْكَ فامحُ ضَنّىً يا موت فى كبدى ... فلستَ تمحوه إلا حين تمحوني[2]

وكثير من شعر شكرى يمثل هذا الطابع الذى رأيناه بوضوح فى « حلم بالبعث » .

وليس كل شعر أصحاب هذا الاتجاه آخذاً هذا المنحى الباكى ، وليس كله مفعماً بالعاطفة على هذا النحو ؛ فلهم كثير من الشعر فى مناح أخرى ، تصل أحياناً إلى حد السخرية والإضحاك ، كما لهم كثير من الشعر لا تكاد تحس فيه إلا برودة الذهن وجفاف العقل . ولكن طابع النفس الإنسانية وقلقها وعدم

---

(١) ديوان المازنى ص ٤٢ — ٤٤ .

(٢) ديوان العقاد ج ٢ ص ١٥٤ .

رضاها ، وطابع الفكر الممزوج بالعاطفة ، أو العاطفة التى يساندها الفكر ، هو الطابع الغالب على شعر هؤلاء الشعراء .

(هـ) التجديديون بين النظرية والتطبيق :

وبعد . فهل وفت كل نماذجهم بمبادئ مذهبهم ؟ أو جاءت كل أشعارهم ممثلة لدعوتهم ؟ الحق أننا لا نرى التطابق الكامل بين مذهبهم النظرى وكل نماذجهم التطبيقية ، وخاصة بعد امتداد الزمن بهم ، وبعدهم رويداً رويداً عن التحمس لتجديداتهم ، أو عن فترة رد الفعل الذى صاحب حركتهم . فقد رأينا العقاد مثلا — وهو أقواهم شكيمة ، وأشدهم تحمساً لهذا المذهب — يعود فيمدح ، ويشارك بشعره فى بعض المناسبات ، ويضطر إلى الاعتذار عن ذلك بأن المدح الصادق لا يعاب على الشاعر[1] . بل إننا رأينا العقاد وبعض رفاقه يعارضون بعض نماذج الشعر القديم . ومن أمثلة ذلك معارضتهم لنونية ابن الرومى . كما رأينا كثيراً من نماذجهم لا تتحقق فيها الوحدة على الوجه الذى طالبوا به فى كتاباتهم .

ومع ذلك قد أحدث اتجاههم تأثيراً كبيراً فى حياة الشعر الحديث ، وخلق تياراً ثانياً إلى جانب التيار الأول ، قد يشترك معه فى بعض السمات ولكنه يخالفه فى كثير من الأسس . وهو بعد ذلك يمثل حلقة هامة فى سلسلة تطور الشعر العربى الحديث ، برغم أن الاتجاه المحافظ ظل مسيطراً وغالباً على الشعراء وجمهور الشعر جميعاً . وربما كانت تلك الغلبة لما كان يساند كبيرى الشعر المحافظ من اعتبارات خارجة عن طبيعة الفن ، ككون شوقى شاعر القصر ، والقادر على تحريك الأقلام وكسب الأنصار ، وكون حافظ شاعر الزعماء السياسيين ، والحائز على عطف طبقات الشعب . وربما كان لغلبة الطاقة الشعرية والقدرة البيانية عند واحد كشوقى ، أثر فى شيوع حب

---

(١) ديوان بعد الأعاصير — المقدمة ، وشعراء مصر وبيئاتهم ص ١٨ .

الشعر البيانى وعدم الكلف بغيره[١] حينذاك .

وقد ألِف بعض الدراسين أن يطلقوا على هذا الاتجاه اسم « شعراء الديوان » أو « جماعة الديوان » أو « مدرسة الديوان »[٢] . ووجهة نظرهم فى نسبة هؤلاء الشعراء إلى الديوان مسوغة بأن هذا الكتاب الذى أصدره العقاد والمازنى سنة ١٩٢١ ، يحوى أهم مبادئ هؤلاء الشعراء جميعاً ، ويمثل حركتهم التجديدية التى قابلوا بها الحركة المحافظة . ولعل من الأفضل ترك هذه التسمية لسببين ، أولهما أن كتاب « الديوان » قد ظهر بعد ظهور هذا الاتجاه الشعرى بوقت ليس باليسير ، ونسبة الاتجاه إليه توهم الارتباط الزمنى بين الإتجاه والكتاب ، وتوهم تأخّر ظهور هذا الاتجاه عن زمنه أكثر من عشر سنين . وثانى السببين ، هو أن كتاب « الديوان » قد تضمن هجوماً عنيفاً على شكرى أحد أعلام هذا الاتجاه ومؤسسيه[٣] ، فمن الأفضل ألا يُنسب شعر شكرى إلى كتاب قد حوى هجوماً عليه وتجريحاً له ، ومن الأفضل كذلك ، ألا يُنسب الشاعر نفسه إلى كتاب بلغ من ظلمه له أن وصفه بالجنون .

ثانياً : النثر :

١ — المقالة وظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث :

لقد أثمرت تلك الجهود التى بذلها محمد عبده وأنصاره منذ الفترة السابقة[٤] ، حتى تبلور الاتجاه الذى راده فى طريقة فنية للمقالة ، تعتبر

(١) حافظ وشوقى ص ٤٦ — ٤٧ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ص ٣٤ وما بعدها . وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٨٤ وما بعدها .

(٣) كان الهجوم بقلم المازنى الذى اتهم شكرى بالجنون وأوصاه بترك الشعر لإراحة نفسه أولا وإراحة قرائه من شعره ثانياً ، وكان ذلك فى مقالين أحدهما بالجزء الأول ، والثانى بالجزء الثانى من الديوان انظر : الديوان جـ ١ ص ٤٨ وما بعدها وجـ ٢ ص ٨٥ وما بعدها .

(٤) اقرأ ما كتب عن ذلك فى مبحث النثر بالفصل السابق من هذا الكتاب .

الطريقة النثرية الأولى — من الناحية الزمنية — فى الأدب الحديث . وقد كان مصطفى لطفى المنفلوطى[1] هو العلم البارز فى تلك الطريقة ، التى يمكن أن تحمل اسمه ، فيقال لها : « طريقة المنفلوطى» .

وطريقة المنفلوطى لها سمات أسلوبية واضحة ، أهمها : البعد عن التكلف ، والنأى عن التقليد ، والقصد إلى الصدق ، والاهتمام بحسن الصياغة ، وجمال الإيقاع ، ورعاية الجانب العاطفى ، ثم الميل إلى السهولة والترسل ، وترك التعقيد والمحسنات ، فيما عدا بعض السجع المطبوع ، الذى يأتى بين الحين والحين للإسهام فى موسيقى الصياغة[2] .

وقد كان المثل الأعلى لتلك الطريقة ، ذلك النثر المرسل الجيد الذى خلفته عصور الازدهار العربية ، لكن لم تكن كتابات المنفلوطى مع ذلك محاكاة لتلك النماذج التى يمثلها نثر تلك العصور القديمة ، وإنما كانت كتابات — برغم محافظتها — فيها كثير من الإبداع والأصالة ، وعليها طابع الكاتب وفيها ملامح شخصيته . والطريقة التى أوضح معالمها المنفلوطى ، طريقة محافظة بيانية ، أشبه بطريقة شوقى فى الشعر . وقد كان المنفلوطى قمة من كتبوا بها منذ رادها محمد عبده فى الفترة السابقة ، كما كان شوقى قمة من نظموا بالأسلوب المحافظ

---

(١) ولد بمنفلوط سنة ١٨٧٦ وتدرج فى تعليمه من الكتاب إلى الأزهر ، وحضر دروس الشيخ محمد عبده ، ثم ترك الأزهر بعد عشر سنوات ، وذلك لغلبة الميول الأدبية عليه ، واتجه إلى كتب الأدب ودواوين الشعر وكتابات محمد عبده وكبار المفكرين وترجماتهم . وقد اتجه إلى الكتابة فى الصحف ، فكان من كتاب المؤيد البارزين ، ثم عينه سعد زغلول محرراً عربياً فى وزارة المعارف ، ثم انتقل مع سعد إلى وزارة العدل ، ثم فصل بعد خروج سعد من الوزارة ، وظل يكتب فى الصحف . إلى أن عينه سعد من جديد فى وظيفة تحريرية فى مجلس الشيوخ بعد أن أعد البرلمان سنة ١٩٢٣ . وظل فى هذا العمل حتى توفى سنة ١٩٢٤ .

اقرأ عنه فى : الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ٢٢٧ ، والمحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ، والمنفلوطى حياته وأدبه لمحمد أبو الأنوار (رسالة ماجستير) واقرأ عنه أيضاً فى :

Studies on the civlization of Islam : Gibb. P. 258.

(٢) اقرأ مقدمة النظرات ، والأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٢٣٠ وما بعدها .

البيانى ، منذ اتجه إليه البارودى فى الفترة السابقة أيضاً . كذلك كانت تلك الطريقة النثرية تسهم فى النضال بكل ميادينه السياسية والاجتماعية والإصلاحية ، تماماً كما كان الشعر المحافظ يفعل .

وأهم ما يمثل تلك الطريقة مقالات المنفلوطى ، التى كان ينشرها فى المؤيد[1] ، والتى جمعها بعد ذلك فى ثلاثة مجلدات باسم « النظرات » . وهى مقالات فى الأدب والأخلاق والاجتماع ، تتسم بهذه الخصائص الأسلوبية التى أشير إليها من قبل ، والتى من أهمها : رعاية جمال الأسلوب دون اعتماد على المحسنات ، باستثناء القليل من السجع المطبوع ؛ ثم الاهتمام بتحريك العاطفة وهزها بمختلف الوسائل .

وقد سيطرت تلك الطريقة ، وغلبت نزعتها على الكتابة خلال تلك الفترة وبعدها بسنوات ، حتى لقد طُبعت النظرات إلى الآن ست عشرة مرة[2] ، نظراً لأسلوبها الذى يجذب القراء ، وخاصة الشادين فى الأدب ، والناشئة فى صناعة القلم . فبقيت حية مقروءة على حين اختفت معظم الكتابات التى كانت تهاجم صاحبها ، وذلك لأنها كانت أكثر تمثيلا لروح العصر[3] .

ومع هذا لم تكن « طريقة المنفلوطى » هى المثل الأعلى لكتابة المقالة ، فقد عيب عليها : الاهتمام البالغ بالأسلوب ، وفقر الجانب الفكرى ، والمبالغة فى اصطناع الأسى وإثارة العاطفة ، ثم عدم الدقة فى الاستعمال اللغوى أحياناً ، والميل إلى حشد الألفاظ المترادفة ، والعبارات المكملة ، والكلمات المؤكدة ، دون حاجة إلى ذلك يقتضيها الموقف ، أو تحتاجها الفكرة[4] .

---

(١) كان يصدر المؤيد الشيخ على يوسف ، وقد بدأ المنفلوطى كتابته لنظراته سنة ١٩٠٨ . ونشر أول جزء منها فى مجلد سنة ١٩٠٩ . انظر : المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٢٤٣ .

(٢) هكذا كانت طبعة النسخة التى بين يدى ، ولعل طبعات أخرى قد تمت بعدها .

(٣) انظر : Studies on the Civilization of Islam : Gibb p. 263

(٤) الديوان ج ٢ ص ٧ وما بعدها ، والأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٢٣٣ .

وبرغم ذلك وغيره مما أخذ على المنفلوطى وأسلوبه ، قد كانت المقالات التى خلفها هذا الكاتب أول نماذج فنية للمقالة ، يمكن أن تقرأ وتُستعاد ، فتمتع وتعجب ، ويمكن لهذا أن تُعتبر — بحق — قطعاً من الأدب ، لا مجرد كتابات فى الأدب أو الأخلاق أو الاجتماع ككتابات كثيرين غيره .

وهذا نموذج من النظرات ، عنوانه : « أيها المحزون » يقول فيه المنفلوطى :

« إن كنت تعلم أنك قد أخذت على الدهر عهداً أن يكون لك كما تريد فى جميع شئونك وأطوارك ، وألا يعطيك ولا يمنعك إلا كما تحب وتشتهى ؛ فجدير بك أن تطلق لنفسك فى سبيل الحزن عنانها كلما فاتك مأرب ، أو استعصى عليك مطلب. وإن كنت تعلم أخلاق الأيام فى أخذها وردها ، وعطائها ومنحها ، وأنها لا تنام عن منحة تمنحها ، حتى تكر عليها راجعة فتستردها ، وأن هذه سنتها وتلك خلتها فى جميع أبناء آدم ، سواء فى ذلك ساكن القصر وساكن الكوخ ، ومن يطأ بنعله هام الجوزاء ، ومن ينام على بساط الغبراء ؛ فخفض من حزنك ، وكفكف من دمعك ، فما أنت أول غرض أصابه سهم الزمان ، وما مصابك بأول بدعة طريفة فى جريدة المصائب والأحزان .

« أنت حزين لأن نجماً زاهراً من الأمل كان يتراءى لك فى سماء حياتك ، فيملأ عينيك نوراً ، وقلبك سروراً ، وما هى إلا كَـرَّة الطرف أن افتقدته فما وجدته . ولو أنك أجملت فى أملك ، لما غلوت فى حزنك ، ولو أنك أنعمت نظرك فيما تراءى لك ، لرأيت برقاً خاطفاً ، ما تظنه نجماً زاهراً ، وهناك لا يبهرك طلوعه ، فلا يفجعك أفوله .

« أسعد الناس فى هذه الحياة ، من إذا وافته النعمة تنكر لها ، ونظر إليها نظر المستريب بها ، وترقب فى كل ساعة زوالها وفناءها ، فإن بقيت فى يده فذاك ، وإلا فقد أعد لفراقها عدته من قبل .

« لولا السرور فى ساعة الميلاد ، ما كان البكاء فى ساعة الموت ، ولولا

الوثوق بدوام الغنى ، ما كان الجزع من الفقر ، ولولا فرحة التلاق ، ما كانت ترحة الفراق[١] » .

على أن طريقة المنفلوطى — أو الاتجاه المحافظ البيانى — فى النثر ، لم تكن الطريقة الوحيدة لكتابة المقالة فى تلك الفترة ؛ فالحق أن تلك الطريقة كانت الطريقة الوسط ، التى تأتى بين اتجاهين آخرين ، لم يكونا من الوضوح والقوة حينذاك ، بحيث يُعتبران طريقتين مميزتين أخريين . أما أحد هذين الاتجاهين ، فقد كان أكثر تشبثاً بالتراث ، وأقوى تعلقاً ببعض مخلفاته ، حيث اصطنع السجع على طريقة أسلوب المقامات . وكانت كتابات أصحاب هذا الاتجاه ، مقالات فى موضوعات أشبه بموضوعات طريقة المنفلوطى ، فبعضها أدبى ، وبعضها أخلاقى ، وبعضها اجتماعى ، ومع ذلك لم يتخذ هذا الاتجاه لتلك الموضوعات ، هذا الأسلوبَ المرسل الحى ، وإنما اتخذ أسلوباً فيه كثير من طابع الكتابة التقليدية التى عرفت فى الفترة السابقة[٢] ، والتى كانت تتناول فى أكثر الأحايين موضوعات ليس لها صفة العموم . وأغلب الظن أن امتداد تأثير هؤلاء السجاعين الشكليين من جانب ، والتشبث الشديد بالتراث وبفن المقامات من جانب آخر ؛ ثم محاولة بعض الشعراء كتابة نثر فيه بعض خصائص الشعر من جانب ثالث ؛ كل هذا قد أوجد هذا الاتجاه فى كتابة المقالة المسجوعة ، رغم انطلاق لغة المقالة وتحررها ، وميلها إلى طبيعة الفن النثرى الحى .

ومن أبرز ما يمثل هذا الاتجاه من اتجاهات الكتابة ، كتاب « أسواق الذهب »[٣] للشاعر أحمد شوقى ، وكتاب « صهاريج اللؤلؤ » للسيد توفيق

---

(١) النظرات للمنفلوطى ج ١ ص ٦١ .

(٢) اقرأ مبحث النثر فى الفصل السابق مقال ١ — الكتابة الإخوانية واتجاهها إلى التقليد .

(٣) ظهر سنة ١٩١٦ . انظر المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٢٤٣ ، ونشأة النثر الحديث وتطوره لعمر الدسوقى ج ١ ص ١٢٧ .

البكرى[١] ، إذا استثنينا منه قصائده المستقلة . فكل من الكتابين يحوى مقالات فى موضوعات مختلفة . وإن غلب عليها طابع التأملات ، والانطباعات والوصف ، وما إلى ذلك من الموضوعات القريبة من ميدان الشعر . وكل مقالة تعتمد أساساً فى أسلوبها على السجع ، وحشد المترادفات ، وإيراد الإشارات التاريخية ، وبث الحكم والأمثال . ويزيد « صهاريج اللؤلؤ » على ذلك ، تضمين المقالات بعض ما يناسب المقام من الشعر ، إما للمؤلف ، وإما من التراث . كما يزيد « صهاريج اللؤلؤ » أيضاً اشتماله على بعض قصائد شعرية للمؤلف لا تتخلل النثر ، وإنما ترد مستقلة .

وليس من شك فى أن هذا الاتجاه — برغم جودة بعض نماذجه — كان صحوة الموت بالنسبة للنثر البديعى المتكلف ، الذى لفظ آخر أنفاسه بعد سيطرة الاتجاه المرسل ، وتطور طرقه وتنوعها ، منذ الفترة التالية .

وهذا نموذج من « أسواق الذهب » لشوقى ، يقول فيه تحت عنوان المال : « يا مال الدنيا أنت ، والناس حيث كنت ، سحرت القرون ، وسخرت من قارون ، وسعرت النار يانيرون . تعود الحقد أن يحالفك ، وكتب على الشر أن يخالطك ويؤالفك . الفتنة إن حركتها اتقدت ، وإن تركتها رقدت ، والحرْب وهى الحرَب ، تبعتها ذات لهب ، مناك الرياح ومنك الحطب . تُزدى بالكرام ، وتُغرِى بالحرام ، وتضرى بالإجرام . فقدانك العُرّ والضر ، ونكد الدنيا على الحر . حالك وحال الناس عجب ، تملكهم من المهد ويقولون : أصبنا وملكنا ، وترثهم عند اللحد ، ويقولون : ورثنا وتركنا . من عاش قوموه بما ملك ، ومن هلك ، تساءلوا : كم ترك ؟. المحروم من أوثقك ، والضائع من أطلقك ، وهما فقيران ، من جمعك ومن فرقك . كثيرك همّ ، وقليلك غم ، ومع التوسط الخوف والطمع ، والحرص والجشع ؛ حذر النفاد ، ورغبة فى الازدياد . الملك سوقة إذا نزل إليك ، والسوقة ملك إذا علا عليك .

---

(١) لقرأ عنه فى : الأعلام للزركلى ج ٦ ص ٢٩١ ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ج ٢ ص ٤٢١ وما بعدها . وقد ظهر صهاريج اللؤلؤ قبل سنة ١٩١٢ ، التى نقل فيها المؤلف إلى لبنان للعلاج .

أرخصت الجمال ، ونقصت الكمال ، وخطبت لهجن الرجال ربات الحجال . صويحباتك هن المفضلات ، وغيرهن المتروكات المعطلات . العريان من ليس له منك سترة ، والمستضعف من ليس له منك قدرة . فسبحان من قهر بلك الخلْق ، وقهرك برجال الخُلق »[١].

وهذا نموذج من « صهاريج اللؤلؤ » للبكرى ، يقول فيه تحت عنوان « العزلة » متحدثاً عن عوامل هجره للحياة الاجتماعية الحضرية وما فيها من مفاسد : « . . . وأما الأخلاء ، والصحب والسُّجراء[٢]، فحسبك من رجل غون فى كل أمر لم ترده ، ونصير فى كل مطلب لم تقصده . فإن عرض لك بعض الحاج ، فالعلوى يسترفد الحجاج . ماء يتلون بلون الإناء ، ونيلوفر يدور مع الشمس فى الإصباح والإمساء . إن جُدِدت فإليك ، أو شقيت فعليك . مدحٌ مع المادح ، وقدح مع القادح .

والقوم من يلق خيراً قائلون له   ما يشتهى ، ولأم المخطىء الهبلُ

أجسام متدانية ، وقلوب متنائية ، وإن كان خبر سوء فحماد الراوية . حدث عن البحر ولا حرج ، مئذنة فى ظاهر مستقيم وباطن معوج .

له لطف قول دونه كل رقية   ولكنه فى فعله حية تسعى

وأما أبناء السامة[٣]، فإن أحدهم غادة ينقصها الحجاب ، ينظر فى المرآة ولا ينظر فى كتاب ، إنما هو لباس على غير ناس ، كما تضع الباعة مبهرج الثياب على الأخشاب .

وهل ينفع الوشى السحيب مضللا   وإنْ ذكوت فى القوم قيمته خزى

رماد تخلف عن نار ، وحوض شُرب أوله ولم يبق منه غير أكدار . آباء وأحساب ، وحال كشجر السَّلْجم[٤] أحسن ما فيه ما كان تحت التراب (ترى

(١) أسواق الذهب ص ٦٧ .

(٢) جمع سجير ، وهو الخليل الوفى .

(٣) الذهب والفضة .

(٤) نبات .

الفتيان كالنخل ، وما يدريك ما الدخل) إلى رطانة بالعجمة بين الأعراب (أبرد من استعمال النحو فى الحساب) . (لو كان ذا حلية لتحول) ، (وهل عند رسم دارس من معوّل) .

وُقُحٌ تواصوا بترك البر بينهم   نقول ذا شرهم بل ذاك بل هذا

ميسر يُلعب ، ومالٌ يُسلب . وخدن يُخدع ، وكلب يُتبع . وعطر ينفح ، وفرس يضبح .

أبا جعفر ليس فضـــل الفتى   إذا راح فى فضـــل عُجَّابه

ولا فى فـــراهة برذونه   ولا فى نظافة أثوابـــه

دنيا موجودة ، ونفس مفقودة . وعقل أسير ، وهوى أمير . (اليوم خمر ، وغداً أمر) . فبيناه غَنِيٌّ يتملك ، إذا هو فقير يتصعلك . قوت ، كيلا تموت . ومن إيوان كسرى إلى بيت العنكبوت . . . »[1] .

وأما الاتجاه الآخر ، فقد كان كرد فعل للاتجاهين السابقين ، فهو لم يكن شديد الكلف بتجويد الصياغة ورعاية جانب البيان ، كما لم يكن — من باب أولى — متكلفاً للسجع مصطنعاً لغة المقامات . وذلك لأن السائرين فى هذا الاتجاه ، لم يكونوا من المتعلقين بالتراث ، ولا من المؤمنين بفكرة الجامعة الإسلامية التى تشد إليه ، وإنما كانوا من المولين وجوههم شطر الغرب ، ومن المؤمنين بالحضارة الأوربية أشد الإيمان . ومن هنا لم يشغلوا أنفسهم بتجويد الأسلوب تجويداً بيانياً كما فعل المنفلوطى ، كما لم يرهقوا أقلامهم بتحميلها أعباء البديع كما فعل البكرى ، وإنما اهتموا أعظم الاهتمام بالجانب الفكرى ؛ فمالوا إلى الموضوعية ، واصطناع المنطق ، وجنحوا إلى الوضوح والدقة والترسل الكامل . هذا إلى تحميل الكلام شحنة من الثقافة والفكر الغربى . وخير من يمثل هذا الاتجاه فى تلك الفترة أحمد لطفى السيد[2] . ومن أمثلة مقالاته ما كتبه تحت عنوان :

---

(١) صهاريج اللؤلؤ ص ١٤٢ وما بعدها .

(٢) ولد بقريق برقين من أعمال السنبلاوين سنة ١٨٧٢ ، وتعلم فى كتاب القرية ، ثم=

« غرض الأمة هو الاستقلال » ، حيث يقول : « استقلال الأمة فى الحياة الاجتماعية ، كالخبز فى الحياة الفردية ، لا غنى عنه ، لأنه لا وجود إلا به . وكل وجود غير الاستقلال مرض يجب التداوى منه ، وضعف يجب إزالته ، بل عار يجب نفيه . . استقلال الأمة عمن عداها ، أو حريتها السياسية حق لها بالفطرة ، لا ينبغى لها أن تتسامح فيه أو أن تنى فى العمل للحصول عليه . بل ليس لها حق التنازل عنه لغيرها ، لا بكله ولا بجزئه لأن الحرية لا تقبل القسمة ولا تقبل التنازل . فكل تنازل من الأمة عن حريتها – كلها أو بعضها – باطل بطلاناً أصلياً ، لا تلحقه الصحة بأى حال من الأحوال . فلا جرم مع هذا المبدأ المسلم به عند علماء السياسة أن قلت : إنه يجب على الأمة أن توجه كل قواها – بغير استثناء – للحصول على وجودها ، أى الحصول على الاستقلال [1] . . . »

هذا ، وقد كانت تلك الاتجاهات الأسلوبية الثلاثة ، تتقاسم أقلام الناثرين

= فى مدرسة المنصورة الابتدائية ، ثم فى مدرسة الخديوية بالقاهرة ، وانتهى من المرحلة الثانوية سنة ١٨٨٩ . ثم التحق بالحقوق . وخلال دراسته فى الحقوق تردد على الأزهر مع أستاذه الشيخ حسونه النواوى ليقرأ له دروس الفقه التى كان يلقيها فى الصباح الباكر ، وأتم دراسة الحقوق سنة ١٨٩٤ وعين فى النيابة . وفى سنة ١٨٩٧ سافر إلى سويسرا ، (والتقى فيها بقاسم أمين ومحمد عبده وسعد زغلول) ، واختلف إلى ما كان يلقى من محاضرات فى جامعة جنيف . . . ثم انتظم بعد عودته إلى مصر فى سلك النيابة حتى سنة ١٩٠٥ ، فاستقال وعمل بالمحاماة ، ثم أخرج الجريدة سنة ١٩٠٧ . وشارك فى الكفاح من أجل الجامعة التى افتتحت سنة ١٩٠٨ . . . ثم عين مديراً لدار الكتب خلال الحرب الأولى . ثم اختير مديراً للجامعة بعد أن صارت حكومية سنة ١٩٢٥ ، وفى سنة ١٩٢٨ ترك الجامعة إلى وزارة المعارف ، ثم ترك الوزارة ، وعاد إلى الجامعة ، ثم استقال بمناسبة أزمة طه حسين فى عهد صدقى ، ثم عاد بعد استقالة وزارة صدقى سنة ١٩٣٥ . وظل فى الجامعة إلى سنة ١٩٤١ ، فعين عضواً بالشيوخ ، وشارك فى بعض الوزارات ثم اختير رئيساً للمجمع اللغوى . وظل كذلك إلى أن توفى سنة ١٩٦٣ . اقرأ عنه فى : الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ٢٥١ ، وفى المحافظة والتجديد فى النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ، وفى أدب المقالة الصحفية لعبد اللطيف حمزة ج ٦ ص ٤٢ وما بعدها .

(١) انظر : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ٢٥٧ – ٢٥٨ .

عموماً فى تلك السنين ، على اختلاف الميادين التى فيها يكتبون ؛ فقد كانوا يسيرون فى تلك الاتجاهات الثلاثة ، ولكن مع غلبة الاتجاه المحافظ البيانى ، أو سيطرة الأسلوب المرسل الجانح إلى جمال العبارة وجودة الصياغة، حتى فيما سوى المقالة من فنون النثر الفنى ، ولذا يمكن أن يقال : إن تلك الفترة قد شهدت — بظهور أول طريقة فنية للمقالة — ظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث ، وهى طريقة المنفلوطى .

٢ — الخطابة ونشاطها :

فى السنوات العشر الأولى للاحتلال . خفت صوت الخطابة ، الذى كان قد بدأ يعاو منتعشاً فى الفترة السابقة ، وخاصة مع الثورة العرابية[١]. وحين بدأت الحركة الوطنية تعود إلى اليقظة ، وتتخذ سبيل النضال كانت الخطابة من أهم أسلحتها فى هذه السبيل . وقد تعددت المجالات وتنوعت الميادين التى منحت الخطابة الانتعاش ثم النشاط ؛ حتى شهدت تلك الفترة طائفة كانوا من أعظم من عرف تاريخ الأدب الحديث من خطباء ، كما حظى التراث الأدبى بجمهرة من أروع ما ضم هذا التراث من خطب[٢].

وكان من أهم مجالات الخطابة المجال السياسى ، والمجال الاجتماعى ، والمجال القضائى . أما المجال السياسى ، فكان له ميدانان : ميدان رسمى يتمثل فى الجمعية العمومية ومجلس شورى القوانين ثم فى الجمعية التشريعية بعد ذلك ، وميدان غير رسمى يتمثل فى الأحزاب والهيئات السياسية التى كانت تناضل لتحقيق ما ترى أنه الخير للبلاد . وقد كان أهم هذه الهيئات السياسية غير الرسمية الحزب الوطنى وحزب الأمة .

(١) اقرأ ما كتب عن ذلك فى مبحث النثر فى الفصل السابق ، مقال ٤ — الخطابة وانتعاشها .

(٢) اقرأ فى تفصيل ذلك : الخطابة السياسية ، لعبد الصبور مرزوق (رسالة ماجستير) .

وعلى الرغم من أن المؤسسات الرسمية السالفة الذكر قد أقامها الاحتلال أول الأمر للتمويه بأن الأمة تشارك فى حكم نفسها ؛ قد استطاع المخلصون من الوطنيين أن يتخذوا منها منبراً لنقد الحكومة وفضح ألاعيب الاحتلال، كما استطاعوا أن يكونوا معارضة قوية تقف فى وجه كل ما يرونه ضاراً بمصلحة البلاد من مشروعات . فقد تصدوا لمشروع مد امتياز شركة قناة السويس ، وهاجموا قانون المطبوعات ، الذى كان الهدف منه كبت الحريات ، وحملوا الحكومة على إعادة اللغة العربية لغة للتعليم فى المدارس، إلى غير ذلك من الوقفات الجريئة التى كانت الخطابة لسانها الناطق وسلاحها الباتر[١] .

وطبيعى أن أعضاء تلك المؤسسات السياسية الرسمية ، لم يكونوا جميعاً من المعارضين بل كان فيهم — بحكم التنظيم الديمقراطى فى ذلك الحين — ممثلون للحكومة يدافعون عن مشروعاتها أمام المعارضين . ومن هنا ظهر من الطرفين خطباء مفوهون . وكان من ألمع الخطباء الحكوميين سعد زغلول وفتحى زغلول[٢] .

هذا فى المجال الرسمى ، أما فى المجال الشعبى ، فقد كان الميدان أرحب ؛ إذ رأينا زعماء الحزبين الكبيرين يخوضون معركة النضال أكثر جرأة وأعظم انطلاقاً ؛ لأنهم لم يكونوا مقيدين برسوم ومواضعات ولوائح تحد من نشاطهم ، وتلجم بعض الشىء ألسنتهم . فهم لا يتحرجون تحرج الخطباء الرسميين من التنديد بالاحتلال والهجوم على المحتلين ، وإنما يوجهون جل نشاطهم إلى هذا الميدان من ميادين النضال . وليس من شك فى أن زعماء الحزب الوطنى قد كانوا فى تلك الفترة أكثر جنود هذا اللون من ألوان النضال حماسة وأقواهم شكيمة . ويأتى فى مقدمة هؤلاء جميعاً

(١) المصدر السابق ص ٢٩٢ وما بعدها (النسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة) .

(٢) المصدر السابق .

مصطفى كامل[١] ،الذى يعد علماً من أعلام الخطابة السياسية فى التاريخ الأدبى . فقد كان ذا موهبة خطابية مبكرة ، من أهم مظاهرها : التحمس الشديد ، والتدفق المنساب ، والقدرة البالغة على تحريك مشاعر الجماهير وإلهاب عواطف المستمعين ، ثم المهارة فى تفنيد حجج الخصوم ، وتدعيم الرأى الذى يدعو إليه ، بمزيج من الحجج العقلية والمؤثرات العاطفية .

وقد كان مصطفى كامل لا يدع فرصة إلا انتهزها ، للتشهير بالاحتلال وجرائمه ، ثم للمطالبة الحارة بالجلاء والدستور وتحقيق آمال البلاد[٢] .

وقد كانت الخطابة من أهم عوامل نجاح مصطفى كامل ، بل أصبحت تشكل جزءاً من شخصيته كزعيم ، ومن يومها ارتبط النجاح السياسى بالنجاح فى الخطابة والقدرة عليها ، وأصبحنا نرى جل الزعماء الكبار يهتمون بالخطابة ويتخذون منها وسيلة فعالة من وسائل النجاح .

هذا فى المجال السياسى ، أما المجال الاجتماعى ؛ فقد كان نشاط الخطابة فيه لا يقل عن نشاطها فى المجال السياسى ، لما عرفنا من أن السياسيين كانوا أيضاً أصحاب دعوات إصلاحية اجتماعية ، بل كثيراً ما كان الخطيب السياسى الناجح هو نفسه الخطيب والمصلح الاجتماعى الناجح ؛ لأن هذا الجيل كان يخوض معركة نضال فى عدد من الميادين ، وإن كان أهمها الميدان السياسى بطبيعة الحال . ومن هنا جال الخطباء فى ميادين الدعوة

---

(١) ولد بمصر سنة ١٨٧٤ ، وتعلم فى المدارس المدنية ، ثم درس الحقوق ، وأكمل دراسته فى فرنسا ، وقاد حركة الجهاد الوطنى ضد الإنجليز ، وكان رئيساً للحزب الوطنى ، ونتيجة لكفاحه المتواصل خطيباً وكاتباً فى مصر وخارج مصر ؛ توفى وهو فى عمر الورد سنة ١٩٠٨ .

اقرأ عنه فى : مشاهير الشرق لجورجى زيدان جـ ١ ص١١٠، وفى : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى، وفى: مصطفى كامل فى ٣٤ ربيعاً لعلى فهمى، وفى: مصطفى كامل لفتحى رضوان ، وفى الجزء الخامس من أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ، وفى: تراجم مصرية وغربية للدكتور محمد حسين هيكل .

(٢) انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ٤٢٤ ، والخطابة السياسية لعبد الصبور مرزوق ص ٢١٨ وما بعدها (الرسالة المكتوبة على الآلة الكاتبة) .

إلى نشر التعليم ، وتحرير الفرد ، وإصلاح الفكر ، وإنهاض الاقتصاد ، ومحاربة التخلف ، وما إلى ذلك ؛ فى الوقت الذى غالما فيه فى ميادين الدعوة إلى الاستقلال وإجلاء الإنجليز ، وإصلاح أداة الحكم ، وغير هذا من ميادين النضال السياسى .

بقى مجال ثالث قد نشطت فيه الخطابة أيضاً فى تلك الفترة ، وهو المجال القضائى . وقد أدى إلى نشاط الخطابة فى هذا المجال ، ما كان من إنشاء المحاكم الأهلية فى تلك الفترة[1] ، بعد أن أنشئت المحاكم المختلفة فى الفترة السابقة ، وبعد أن بدأت مدرسة الحقوق تؤتى ثمارها ، وتقدم للأمة رجالا يعتبر اللسن من أدوات صناعتهم فى تلك الأحايين . وهكذا ظهر جيل من الخطباء القضائيين الرائدين ، الذين درسوا القانون واحترفوا العمل القضائى الذى كانت الخطابة من أهم وسائله ؛ حيث عمل البعض مدعين عموميين ، وعمل آخرون محامين ، وهؤلاء وأولئك كانوا يعتمدون على المقدرة فى الخطابة القضائية . وكانت مقوماتها تزيد على مقومات الخطابة الأخرى : المقدرة على تفسير القانون وفهم نصوصه لصالح من يمثله الخطيب ، ثم القدرة على الجدل وإبطال أدلة الخصم ، وتدعيم موقف الطرف الذى يقابله . فهى تجمع إلى مقومات الخطابة كثيراً من مقومات المناظرة ، وتضم إلى ثقافة الخطيب العامة وقدراته الخاصة ، ثقافات فقهية وقدرات منطقية .

وقد كان من عوامل نشاط هذا اللون من الخطابة ، أن كثيرين من رجالها كانوا فى الوقت نفسه خطباء سياسيين ، وربما خطباء اجتماعيين أيضاً ؛ من أمثال سعد زغلول وغيره من رجال هذا الجيل ، الذى عمل فى المجال القضائى والميدان السياسى والإصلاح الاجتماعى فى كثير من الأحايين .

وهكذا نشطت الخطابة فى تلك الفترة ، وإن خمدت فى السنوات الأولى منها . وقد تعددت مع هذا النشاط ميادينها وكثر النابعون فيها .

---

(١) انظر : تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ ص ٢٨٢ . وتاريخ مصر لعمر الإسكندرى وسليم حسن ص ٣١١ .

ولم تكن المسألة متعلقة بالكم فحسب ، بل قد شملت الكيف أيضاً ، حيث لم تعد الخطابة في هذه الفترة في نفس المستوى الفني الذي كانت عليه في الفترة السابقة ، والذي يتمثل في خطب رجل كعبد الله النديم . لقد عرفت الخطابة في هذه الفترة — زيادة على ما عرفته في الفترة السابقة — ثقافة أعمق وفكراً أنضج ، واتصالا بالمعارف السياسية والمباحث الاجتماعية ، والمواد الدستورية والقانونية . وقد أمدها كل ذلك بحيوية أكثر وفاعلية أقوى ، ومنحها قيمة فنية أعلى . وبالإضافة إلى ذلك كله ، قد زاد بعد الخطابة عن المحسنات والزخرف ، وقوى اتصالها بالأصالة والإبداع والموضوعية. ومن هنا يعتبر كثير من خطب تلك الفترة ، التي خلفها مصطفى كامل وسعد زغلول وغيرهما نماذج أدبية ممتازة للخطابة .

وغني عن الإيضاح أن نقول : إن الخطابة قد اختلفت أساليبها — بعد ذلك — باختلاف ميادينها أولا ، ثم باختلاف الخطباء وطبيعتهم وثقافتهم ثانياً . فعلى حين كان رجل مثل مصطفى كامل يميل في خطبه إلى العاطفية والمصارحة والعنف . كان آخر كسعد زغلول يميل إلى الذكاء والمراوغة واللباقة ، هذا في الوقت الذي يجنح ثالث كلطفي السيد إلى الموضوعية والمنطقية والعمق . على أن التعرف الكامل على خصائص كل يحتاج إلى دراسة مستقلة[١] ، وحسبنا هنا معرفة الخصائص المشتركة التي تمس الخطابة بوجه عام . والتي سبق إيضاحها بما سمح به المقام في هذه السطور . ويمكن أن يقرب خصائص الخطابة السياسية هذا النموذج من خطب مصطفى كامل .

قال في حفل وطني بالإسكندرية سنة ١٩٠٠ :

« سادتي وأبناء وطني الأعزاء . كلما جئت إلى الإسكندرية ، ورأيت هذه الحياة الحقيقية التي جعلت لكم مقاماً محموداً بين بني مصر ، أعود

---

(١) اقرأ الدراسة التي كتبها عبد الصبور مرزوق بعنوان « الخطابة السياسية في مصر من الاحتلال البريطاني إلى إعلان الحماية » (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة)

شاعراً بأن فى هذه المدينة الزاهرة أساتذة فى الوطنية ، عنهم تؤخذ دروس محبة الأوطان ، ومنهم تعرف الأمة حقوقها وواجباتها ، وهذا ما أخرنى فى السنين الأخيرة عن الوقوف أمامكم هذا الموقف ، ومناجاتكم فى شئون الوطن العزيز . ولكنى أشعر بأن تبادل الميول ، وانتقال العواطف الطاهرة من فؤاد إلى فؤاد ، واجتماع القلوب فى وقت واحد حول آمال واحدة ، وسريان روح مشتركة فى المجموع العظيم ؛ مما يزيدنا اعتقاداً على اعتقاد ، وحباً للديار على حب ، ويخفف عن الوطن المقدس آلام مصائبه العظام .

« . . . إنى أشد الناس أملا فى مستقبل أمتى وبلادى ، وأرى الشعب الذى أنا منه جديراً بالرفعة والسمو ، حقيقاً بالمجد والحرية والاستقلال . ولولا هذا الأمل وهذا الاعتقاد ، لكنت فارقت الحياة وتركت الدنيا غير آسف على أحد . وكيف لا أكون ذا أمل وهذه أمتى أجد فيها روحاً جديدة ، وحياة صادقة ، ووطنية ناشئة قوية ؟ . ومن منكم لا يرى ما أرى ؟ هل ينكر أحد شعور الأمة بحالها وانتباهها من رقدتها ، وقيامها من وهدتها وعملها لخيرها وسعادتها ؟ !

« ... قد يظن بعض الناس أن الدين ينافى الوطنية ، أو أن الدعوة إلى الدين ليست من الوطنية فى شىء ؟ ولكنى أرى أن الدين والوطنية توأمان متلازمان ، وأن الرجل الذى يتمكن الدين من فؤاده ، يحب وطنه حباً صادقاً ، ويفديه بروحه وما تملك يداه . ولست فيما أقول معتمداً على أقوال السالفين ، الذين ربما اتهمهم أبناء العصر الحديث بالتعصب والجهالة ؛ ولكنى أستشهد على صحة هذا المبدأ بكلمة « بسمارك » أكبر ساسة هذا العصر ، وهو خير رجل خدم بلاده ورفع شأنها ؛ فقد قال هذا الرجل العظيم بأعلى صوته : « لو نزعتم العقيدة من فؤادى لنزعتم محبة الوطن معها[1] ... » .

ولعل مما يزيد الأمر إيضاحاً هذين النموذجين الآخرين للخطابة القضائية فى تلك الفترة . وأولهما جزء من مرافعة ثروت حين كان ممثلا للنيابة فى قضية

(١) انظر : مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعى ص ١٤٦ — ١٤٧ .

اغتيال بطرس غالى ، وفيه يقول عن الوردانى المتهم :

« ... إن الوطنية التى يدعى الدفاعَ عنها بهذا السلاح المسموم لبراء من هذا المنكر . إن الوطنية الصحيحة لا تحل فى قلب ملأته مبادئ تستحل اغتيال النفس . إن مثل هذه المبادئ مقوضة لكل اجتماع .

« وماذا يكون حال أمة إذا كانت حياة أولى الأمر فيها رهينةَ حكم متهوسٍ ، يبيت ليله فيضطرب نومه وتكثر هواجسه ، فيصبح صباحه ويحمل سلاحه ، يغشاهم فى دار أعمالهم فيسقيهم كأس المنون ؟ ثم إذا سئل فى ذلك تبجح وقال : إنما أخدم وطنى ! لأنى أعتقد أن مثلهم خائنون للبلاد ضارون بها .

« تبًّا لتلك المبادئ وسحقاً لها . كيف تقوم لنظام قائمة مع تلك المبادئ الفاسدة ؟ إن مبادئ كل اجتماع . ألا ينال إنسان جزاء على عمل مهما كان هذا الجزاء صغيراً ؛ إلا على يد قضاة اشترطت فيهم ضمانات قوية ، وبعد أن يتمكن من الدفاع عن نفسه ، حتى ينتج الجزاء النتيجة الصالحة التى وضع لها من حماية الاجتماع . فإذا كان هذا هو الشأن فى أقل جزاء يلحق بالنفس أو بالمال ، فما بالك بجزاء هو إزهاق الروح والحرمان من الحياة ؟

« تلك مبادئ لا وجود لمجتمع إلا بها ، ولا سعادة له بدونها ؛ فالطمأنينة على المال والنفس هى أساس العمران ، ومن الدعائم التى بنى عليها فى كل زمان ومكان . ولكن الوردانى له مذهب آخر فى الاجتماع ، فهو يضع نفسه موضع الحكم على أعمال الرجال ، فما ارتضاه فيها كان هو النافع ، وما لم يرتضه كان هو الضار . ويريد أيضاً أن يكون القاضى الذى يقدر الجزاء ، ثم يقضى به عن غير معقب ولا راد .

« . . . إن مثل هذا الحق لا يمكن أن يكون إلا لله سبحانه وتعالى ، المطلع على السرائر ، العليم بالنيات . ومع ذلك فإنه جل شأنه شرع الحساب قبل العقاب ، ثم إن هذا الحق لم يتطلع إليه أحد من العالمين

حتى الأنبياء أنفسهم ؛ وقد أجمعت الشرائع على عصمتهم من الزلل والخطأ . ولكن الوردانى يريد أن يضع نفسه فوق كل الدرجات المتصورة فحاكم وحكم وقتل :

« إنى لترتعد فرائصى إذا تصورت منظر البلاد وقد فشا فيها البلاء الأكبر بفشو تلك المبادئ القاضية[1] » .

والنموذج الثانى جزء من مرافعة أحمد لطفى حين كان مدافعاً فى القضية نفسها ، وفيه يقول مخاطباً الوردانى : « . . . أما أنت أيها المتهم ، فقد همت بحب بلادك حتى أنساك هذا الهيام كل شىء حولك ؛ أنساك واجباً مقدساً هو الرأفة بأختك الصغيرة وأمك الحزينة ، فتركتهما تبكيان هذا الشباب الغض ، تركتهما تتقلبان على جمر الغضا ، تركتهما تقلبان الطرف حولهما فلا تجدان غير منزل مقفر غاب عنه عائله ، تركتهما على ألا تعود إليهما ، وأنت تعلم أنهما لا تطيقان صبراً على فراقك لحظة واحدة ؛ فأنت أملهما ورجاؤهما .

« دفعك حب بلادك إلى نسيان هذا الواجب ، وحجب عنك كل شىء غير وطنك ، فلم تعد تفكر فى تلك الوالدة البائسة ، وهذه الزهرة اليانعة ، ولا فيما ينزل بهما من الحزن والشقاء بسبب ما أقدمت عليه . ونسيت كل أملك فى هذه الحياة ، وقلت : إن السعادة فى حب الوطن وخدمة البلاد ، واعتقدت أن الوسيلة الوحيدة للقيام بهذه الخدمة هى تضحية حياتك ، أىْ أعز شىء لديك ولدى أختك ووالدتك ؛ فأقدمت على ما أقدمت راضياً بالموت لا مكرهاً ولا حباً فى الظهور . أقدمت وأنت تعلم أن أقل ما يصيبك هو فقدان حريتك ، ففى سبيل أمتك بعت حريتك بثمن غال .

« فاعلم أيها الشاب أنه إذا اشتد معك قضاتك — ولا إخالهم إلا

---

(١) هذه المرافعة فى : الكتاب الذهبى للمحاكم الأهلية (عن الخطابة للدكتور أحمد الحوفى ص ٩٧ — ٩٨) .

راحميك — فذلك لأنهم حذقة القانون ، وهذا هو السلاح المسلول فوق رأس العدالة والحرية . وإذا لم ينصفوك — ولا أظنهم إلا منصفيك — فقد أنصفك ذلك العالم الذى يرى أنك لم ترتكب ما ارتكبته بنية الإجرام ، ولكن باعتقاد أنك تخدم بلادك . وسواء وافق اعتقادك الحقيقة أم خالفها ، فتلك مسألة سيحكم التاريخ فيها .

« وإن هناك حقيقة عرفها قضاتك وشهد بها الناس ، وهى أنك لست مجرماً سفاكاً للدماء ، ولا فوضوياً من مبادئه الفتك ببنى جنسه ، ولا متعصباً دينياً ؛ وإنما أنت مغرم بحب بلادك هائم بوطنك .

« فليكن مصيرك أعماق السجن أو جدران المستشفى ، فإن صورتك فى البعد والقرب مرسومة على قلوب أهلك وأصدقائك . وتقبل حكم قضاتك باطمئنان ، واذهب إلى مقرك بأمان »[١] .

٣ — القصص بين استلهام التراث ومحاكاة أدب الغرب :

خطا القصص فى تلك الفترة خطوات واضحة ، واتجه اتجاهات مختلفة ، ولكنه تدرج آخر الأمر بين طرفين متقابلين ، أولهما محافظ يستلهم التراث ويتأثر ببعض قوالبه ، وآخرهما تجديدى يحاكى قصص الغرب وينسج على منواله . وبين هذين الطرفين وجدت ألوان أخرى ، تختلف قرباً وبعداً من هذين الطرفين ، باختلاف طبيعة أصحابها وثقافتهم وأهدافهم . وفيما يلى رصد لأهم تلك الاتجاهات جميعاً .

(ا) الرواية الاجتماعية المقامية :

تنوعت الأعمال القصصية التى تسير فى الاتجاه المحافظ ، وتستلهم التراث وما فيه من ألوان قصصية ، مثل « ألف ليلة » و « المقامات » . وتنوعت كذلك مادة هذه الأعمال روحها وأهدافها ؛ فكانت أحياناً خيالية

(١) هذا الدفاع فى : المصدر السابق (عن الخطابة للدكتور الحوفى ص ١٠٥ — ١٠٦) .

المادة شاعرية الروح ، تهدف إلى التسلية مثل « ورقة الآس » لأحمد شوقي . التي تأثر في مادتها « بألف ليلة » وفي أسلوبها « بالمقامات » [١].
كما كانت أحياناً أخرى اجتماعية المادة تأملية الروح ، تهدف إلى الإصلاح ، مثل « ليالي سطيح » لحافظ إبراهيم ، التي تأثر في مادتها بالمقالات والأحاديث الاجتماعية والسياسية ، ولكنه استلهم في أسلوبها المقامات وبعض شخصيات التراث ؛ حيث استخدم شخصية « سطيح » ، وهو كاهن بني ذئب في الجاهلية ، ليجري على لسانه ما يريد أن يقدم من آراء وتأملات [٢] .

على أن أهم هذه الأعمال القصصية المحافظة التي كانت تستلهم التراث ، هو اللون الاجتماعي الغاية ، المقامي الأسلوب ، الروائي البناء ، الذي يمثله « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي [٣]، والذي يمكن أن يسمى « الرواية الاجتماعية المقامية » ، باعتبار غايته وطابع أسلوبه .

« فحديث عيسى بن هشام » يمكن اعتباره رواية أخذت طريقاً تهذيبياً ، يهدف إلى تبصير المواطنين بطائفة من عيوبهم ليعدلوا من سلوكهم ، وعلى هذا يكون هذا العمل رواية تهذيبية ذات طابع اجتماعي ، ويكون

---

(١) الفن القصصي في الأدب المصري الحديث للدكتور محمود شوكت ص ٥٤ وما بعدها .

(٢) المصدر السابق ص ٥١ وما بعدها ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) ولد في القاهرة سنة ١٨٥٨ ، وكان أبوه إبراهيم المويلحي يصدر مجلة مصباح الشرق التي كانت من أهم المجلات الأدبية ؛ فنشأ محمد في بيئة أدب وصحافة ، وقد تعلم في المدارس المدنية ، كما كان يختلف إلى الأزهر ويحضر دروس محمد عبده . وعمل في بعض دواوين الحكومة ، وسافر إلى إيطاليا وفرنسا ، وهناك ساعد الأفغاني ومحمد عبده في إصدار العروة الوثقى ، وأتقن الفرنسية ، وعاد بعد ثلاث سنوات إلى مصر ، وعاون أباه في إخراج مصباح الشرق ، وكان ينشر بها حديث عيسى بن هشام على حلقات ، ثم جمعها ونشرها في كتاب سنة ١٩٠٦ . وعين مديراً للأوقاف سنة ١٩١٠ . وتوفي سنة ١٩٣٠ .

اقرأ عنه في : الأدب المعاصر في مصر للدكتور شوقي ضيف ص ٢٣٤ وما بعدها .

بهذا تطويراً لمحاولة على مبارك السابقة فى « علم الدين »[١] . ويمكن من جهة أخرى اعتباره رواية أخذت طريقاً اجتماعيًّا يرمى إلى تصوير ما فى المجتمع من مفارقات ، ورسم ما بين جيل المؤلف والجيل السابق من اختلافات ، وتوضيح ما بين المجتمع الشرقى والمجتمع الغربى من تباين ؛ وعلى هذا يكون هذا العمل أول رواية اجتماعية مصرية فى الأدب الحديث[٢] ، برغم إفادتها من محاولة على مبارك ، وتأثرها بالمقامات .

ومهما يكن من أمر ، فبالإضافة إلى الجانب الروائى فى هذا العمل ، قد كان له جانب آخر يشده بسبب إلى بعض الأشكال الأدبية فى تراثنا العربى ، وهو شكل المقامة . ويتضح ذلك من أول وهلة ، حين نتذكر أن اسم الراوية الذى جعله المؤلف عنواناً لهذا العمل ، وهو « عيسى بن هشام » هو نفس الاسم الذى اتخذه بديع الزمان لراوية مقاماته . وليس ذلك هو الجانب الوحيد الذى يربط « حديث عيسى بن هشام » بالمقامات ، بل هناك أيضاً استخدام السجع فى لغة السرد والوصف ، التى يحكيها عيسى بن هشام فى عمل المويلحى ، تماماً كما كان يحكيها فى عمل البديع ، هذا بالإضافة إلى اشتراك العملين فى تصوير بعض جوانب البيئة الاجتماعية ، وألوان من قطاعاتها ومفارقاتها ، ثم اشتراك العملين فى عدم استمرار كل الشخصيات ، واختفاء كثير منها بانتهاء الفصل الذى يتحدث عنها .

وليس معنى اشتراك « حديث عيسى بن هشام » مع المقامات فى تلك الجوانب ، أن هذا العمل مقامة كبيرة ، أو مجموعة مقامات حاكى بها المويلحى بديع الزمان ؛ فالواضح أن فى « حديث عيسى بن هشام » — إلى جانب بعض نقط الشبه بالمقامة — مواطن اختلاف كبيرة ، تقرب هذا العمل من الرواية ، بل تجعله رواية فعلا ، قد استوحى صاحبها

---

(١) انظر تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٦٧ وما بعدها ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ٤٦ وما بعدها .

(٢) انظر : دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ٧ وما بعدها .

التراث العربى ، والتفت إلى بعض أشكاله . ومن أبرز مواطن الاختلاف بين المقامة و « حديث عيسى بن هشام » أن المقامة تتناول موقفاً بسيطا نابعا من حدث أو أحداث يسيرة ، والبطل عادة رجل من الشطار ، يدور حوله الحدث أو الأحداث اليسيرة ، ولا تحس فيه نمو الشخصية ، ولا ترى معه تطوراً لأحداث . ثم لايراد من المقامة — أساساً — إلا تقديم حصيلة لغوية غزيرة ، تتمثل فى حشد المترادفات المختلفة ، والألفاظ المتقعرة ، التى تلف بالسجع لتخفيف وقعها وتيسير حفظها . أما « حديث عيسى بن هشام » فقصة طويلة ، واضحة المعالم ، لها بداية وفيها تطور ينتهى بنهاية مقنعة [١] . وتلك القصة بعد ذلك مليئة بالمواقف العديدة المعقدة ، والأحداث الكثيرة المتطورة ، والشخصيات المنوعة النامية . وفيها كذلك كثير من العناصر الفنية الروائية ، كالتشويق والمفاجأة والتعقيد والحل . فيها ذلك كله برغم اشتمالها على بعض العيوب الفنية التى لا تجعلها رواية كاملة النضج ، وإنما تجعلها بداية للرواية الاجتماعية الفكاهية ، وإن كانت بداية على حظ غير قليل من التوفيق . ومن أبرز تلك العيوب — بالإضافة إلى ما تقدم من عيب عدم استمرار كل الشخصيات ونموها ، وعيب التزام السجع فى السرد والوصف — عيب فرض المؤلف ذاته وآراءه على الشخصية فى بعض المواقف ، حتى تبدو الشخصية متحدثة لا بما يناسبها ويلائم الموقف ويطور الحدث . وإنما بما يريد المؤلف أن يقدمه من رأى حول موضوع معين . ومن هنا يأتى الحوار أحياناً أشبه بمقال [٢] . وبالإضافة إلى هذا العيب ، يوجد عيب آخر ، هو عدم الترابط بين بعض الفصول بشكل فنى كاف ، بل انفصامها أحيانا ، بحيث تبدو أشبه بلوحات اجتماعية فكاهية [٣] .

وإذا كان ارتباط « حديث عيسى بن هشام » بالمقامة قد أنقص من

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى ص ٢١ — ٢٢ .

(٢) تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٧٦ — ٧٧ .

(٣) دراسات فى الرواية المصرية ص ٢٢ .

قيمته الفنية كرواية ، فالواقع أن هذا الارتباط قد كان — من جانب آخر — محاولة مخلصة لربط الأدب الحديث بالتراث القديم ، واتخاذ هذا التراث نقطة انطلاق إلى فنون أدبية جديدة .

و « حديث عيسى بن هشام » يتلخص فى أن الراوية عيسى بن هشام ، قد ذهب إلى المقابر يوماً للاتعاظ والاعتبار ، فشاهد قبراً قد انشق عن رجل يخرج منه مبعوثاً إلى الحياة من جديد ، وحين فزع ابن هشام من هذا الميت المبعوث ، طمأنه هذا الخارج من القبر ، وعرفه بنفسه ، مبيناً أنه أحمد باشا المنيكلى الذى كان رئيس « الجهادية » فى عهد محمد على . ثم طلب المنيكلى من ابن هشام أن يذهب إلى منزل الباشا فى القلعة ليحضر له الملابس ، ولكن ابن هشام اعتذر بأنه لا يعرف بيت المنيكلى ، نظراً لكون البيوت تعرف اليوم بأرقام وأسماء شوارع وما إلى ذلك . وانتهى الأمر بأن خلع ابن هشام بعض ملابسه على الباشا المبعوث ، وصحبه من المقابر إلى قلب القاهرة ، ليوصله إلى بيته فى القلعة . ولكن الباشا لا يصل إلى بيته ، بسبب المشاكل التى تعترضه ، وتحتم عليه المبيت فى قسم الشرطة . ففى طريقهما إلى بيت الباشا ، تبعهما أحد الحمارين مدة ، ثم ادعى على الباشا أنه استدعاه وعطله ، وطالبه لذلك بأجره على هذا الوقت المضيع فى خدمته . والحق أنه لم يكن قد استدعاه حقيقة ، وإنما كان — فقط — قد لوح بيديه وهو يحدث عيسى بن هشام . . وقامت مشادة بين الحمار والباشا ، استدعى من أجلها الشرطى الذى قاد الجميع إلى القسم ، حيث بات الباشا ليلته .

وبعد ذلك يساق الباشا إلى وكيل النيابة ، ثم يقدم إلى المحكمة ، فيحكم عليه بالسجن ، ويضطر إلى التظلم أمام لجنة المراقبة ، ويعرض الأمر على محكمة الاستئناف .

ويخلص الباشا من ورطة البوليس والقضاء — مؤقتاً — ليقع فى ورطة من نوع جديد ، وذلك أنه يضطر إلى الاستعانة بمحام ، فتظهر حاجته الشديدة إلى المال ، وهنا يحاول الحصول عليه بشتى الطرق ، فيبحث عمن بقى من أسرته

فلا يجد إلا حفيداً ، ولكن هذا الحفيد يرفض أن يعطيه ما يريد ، فيحاول أن يتصل بأحد معارفه من رجال العهد السالف ، فلا ينجح كذلك . وأخيراً يتذكر أن له وقفاً يمكن أن ينتفع به فى تلك الأزمة ، ويدفعه ذلك إلى الاحتكاك بالقضاء الشرعى بعد أن احتك بالقضاء المدنى .

ثم يترك المؤلف القضية لينتقل بالباشا بين قطاعات اجتماعية أخرى ، ونماذج بشرية عديدة ، كالطبيب ، والعمدة ، والمرابى ، والغانية ، والخليع ، وغيرهم . وأخيراً ينتقل المؤلف بالباشا فى رحلة خارج مصر ، ويقف كثيراً عند مواطن الاختلاف بين المدنية الشرقية والمدنية الغربية .

وخلال كل تلك القطاعات والشخصيات ، التى تعرضها الرحلة فى الداخل أولا ، ثم فى الخارج ثانياً ، يقدم المؤلف نقداته الاجتماعية ، ويصور العيوب ويرسم المفارقات .

فهو يصور الشرطى مثلا ، مشغولا عن المشادة بين الحمار والباشا ، بما يجمعه من الباعة من أصناف المأكولات التى يحشو بها منديله الأحمر . وهو يصور وكيل النيابة مهملا أصحاب القضايا ، ليستقبل بعض أصحابه من الشباب الرشيق المعطر ، وليتحدث معهم عن السهرات ولعب القمار وصحبة النساء . وهو يصور القاضى ضيق الصدر متبرما بالمتقاضين ، لا لكثرة القضايا فحسب ، بل لأنها ستفوت عليه وليمة قد دعى إليها عند الظهر تماماً . وهو يصور المحامى الشرعى مدعياً للتقوى ، متظاهراً بالصلاح ، ليدخل الحيلة على المتقاضيات والمتقاضين ، وليسلب من المال أكبر قسط ممكن . وقد كانت تلك القطاعات وهذه الفئات ، على كثير من العيوب والانحرافات فى ذلك الحين ، مما سوغ للمؤلف نقدها بتلك الطريقة اللاذعة ، مشاركا فيما يخوضه كل المخلصين من الكتاب والقادة والمفكرين من معركة النضال ضد الفساد والتخلف والاستبداد .

ولا يفوت المؤلف منذ السطور الأولى أن يخرج نفسه من المأزق الذى كان سيوقعه فيه اختياره للبطل شخصية من الجيل الماضى ، ينشق عنها القبر وتبعث من جديد ؛ فيوضح المؤلف أن كل ما كان من التقاء عيسى بن هشام بأحمد باشا

المنيكلى ، وما جرى بينهما ولهما من أحداث فى مصر وخارجها ، إنما كان رؤيا رآها ابن هشام فى منامه .

وواضح أن ابن هشام هذا ليس فى الحقيقة إلا محمد المويلحى مؤلف هذا العمل العظيم ، الذى يعتبر استجابة حساسة واعية لروح العصر ، من حيث الالتفات إلى التراث والاعتزاز به أولا ، ثم من حيث الإسهام بالقلم فى معركة النضال ، ذات الميادين العديدة التى اختار منها المؤلف فى هذا العمل ، ميدان الإصلاح الاجتماعى ، فكان صاحب أول رواية اجتماعية فى الأدب المصرى الحديث .

وبعد ، فهذا نموذج من « حديث عيسى بن هشام » نعيش فيه لحظات مع هذا الرائد من رواد الأدب الحديث بعامة ، ورواد الفن القصصى بخاصة .. يقول المويلحى — على لسان ابن هشام — متحدثا عن المحامى الشرعى ، حين ذهب إليه الراوى مع الباشا ليوكلاه فى قضية الوقف : « . . . ووجدناه على سجادة الصلاة ، وعلى يساره امرأة كأنها السعلاة ، فسمعناه يقول لها فى تسبيحه : (أتستكثرين — أدرَّ الله عليك خيره ، وأبدلك زوجاً غيره — ما أخذته منك لاستنباط الحيلة فى التفريق ، واستخراج الحكم بالتطليق ، فأبعدت عنك زوجاً تكرهينه ، لتتبدلى منه زوجاً تحبينه ؟) . ثم إنه أحس بدخولنا من ورائه ، فارتد إلى اتصال تسبيحه ودعائه ، وانتفضت المرأة فتنقبت بخمارها ، وتلفعت بإزارها ، وخرجت وتركتنا ، مع رجل يخدع الأنام بطول صلواته ، ويتلو سورة الأنعام فى ركعاته .

إذا رام كيداً بالصلاة مقيمُها ... فتاركها عمداً إلى الله أقربُ

وجلسنا مدة ننتظر خلاصه من هذا الرياء ، وخلاص الملكين من صحيفته السوداء ، وخلاصنا من هذا الكرب والعناء . وكنا نشاهد منه فى خلال ذلك نظرات مختلسات نحو الباب ، كأنه هو أيضاً فى انتظار وارتقاب ؛ إلى أن دخل علينا غلام يصيح به : (إلى متى هذه العبادة ، فقد بليت السجادة ، وحاجات الناس موكولة إليك ، وقضاء مصالحهم موقوف عليك ، وهذا دولة

البرنس ينتظرك فى القصر منذ العصر ، دع مدير الأوقاف ونقيب الأشراف) فلم يعبأ المصلى بهذا الكلام ، بل جهر بالآية من سورة الأنعام (قل إن صلاتى ونسكى ومحياى ومماتى لله رب العالمين لا شريك له وبذلك أمرت وأنا أول المسلمين) .

. . . ثم تنحنح الشيخ وسعل ، وبصق وتفل ، وتسعط ثم تمخط ، واقترب منا ودنا ، ثم قال لنا :

(المحامى) — دعونا من هذا الكلام ، وقولا لنا : ما حقكم فى الوقف ، وما شرط الواقف وكم يقدر ثمن العين ، لنقدر قيمة الأتعاب بحسبه ؟

(عيسى بن هشام) — إن لصاحبى هذا وقفاً عاقته عنه العوائق ، فوضع سواه يده عليه . ونريد رفع الدعوى لرفع تلك اليد .

(المحامى) — سألتك ما قيمة العين ؟

(عيسى بن هشام) — لست أدرى على التحقيق ، ولكنها تبلغ الألوف .

(المحامى) — لا يمكن أن تقل الأتعاب حينذاك عن المئات .

(عيسى بن هشام) لا تشتط أيها الشيخ فى قيمة الأتعاب ، وارفق بنا ، فإننا الآن فى حالة عسر وضيق .

(الغلام) — وهل ينفع فى رفع الدعوى اعتذار بإعسار ؟ ألم تعلم أن هذا (شغل) له (اشتراكات) ، وللكتبة والمحضرين (تطلعات) ، وأنّى لكما بمثل مولانا الشيخ يضمن ربح الدعوى ، وكسب القضية ، بما يهون معه دفع كل ما يطلبه من قيمة أتعابه ؟ . وهل يوجد مثله أبداً فى سعة العلم بالحيل الشرعية ، ولطف الحيلة فى استمالة محامى الخصم ، واستجلاب عناية القضاة ؟ . .

(عيسى بن هشام) — دونك هذه الدراهم التى معنا ، فخذها الآن ، ونكتب لك صكا بما يبقى لحين كسب القضية . .

(المحامى) — بعد أن استلم الدراهم يعدها — أنا أقبل منك هذا العدد

القليل الآن ، ابتغاء ما ادخره الله لعباده من الأجر والثواب فى خدمة المسلمين وعليك بشاهدين للتوكيل . . . »[١] .

(ب) القصة التهذيبية البيانية :

وقد اتجه مصطفى لطفى المنفلوطى فى أعماله القصصية وجهة خاصة ، لا يستوحى فيها المقامات ولا غيرها من قوالب التراث ، ولا يحاكى القصص الغربى كما سيفعل آخرون فيما بعد ، وإنما يقدم نوعاً من القصص ، فيه بعض عناصر قصصية ، ولكنها غير مكتملة من الناحية الفنية الخالصة ، لأن إلى جانبها عناصر أخرى أقرب إلى فن المقال أو فن الخطابة . ومن هذا المزيج القصصى المقالى الخطابى ، اتخذ المنفلوطى طريقته القصصية ، هادفاً إلى غاية تهذيبية ، وهى تعميق الإحساس بالمثل العليا والقيم الإنسانية الكبرى ، كالوفاء والشرف والشجاعة والفضيلة وحب الخير والحق والجمال ، مستخدما للتعبير عن طريقته والوصول إلى غايته ، أسلوباً بيانياً أخاذاً ، يقوم على تجويد التعبير ، ورعاية موسيقى الكلام ، والاهتمام برسم الصور ، وإثارة العاطفة ؛ كل ذلك من غير التزام للسجع ولا لغيره من المحسنات ، ومن غير محاكاة للمقامات ولا غيرها من مخلفات التراث ، بل مع إبداع وابتكار وأصالة وشخصية تتضح فى الأسلوب كما تتضح فى طريقة القصص وغايته جميعاً[٢] .

وأعمال المنفلوطى القصصية من حيث مصدرها نوعان : نوع أساس فكرته وأهم أحداثه من أصل أجنبى ، ونوع أساس فكرته وأحداثه مخترع . أما النوع الأول ، فيتمثل فى روايته التى ترجمت له أحداثها والتى معظمها

(١) انظر : حديث عيسى بن هشام ص ١٠٣ وما بعدها .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ١٧٨ وما بعدها ، والأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ٢٢٩ . وما بعدها .

من النوع الذى يطلق عليه اسم « رومانس »[١] . وقد أعاد المنفلوطى كتابتها بطريقته وأسلوبه ، متصرفا بالحذف والزيادة والتعديل ، حتى جعلها عملا جديداً أو كالجديد . وتلك الروايات هى : « الفضيلة » التى أساسها « پول وفرچينى » « لبرناردين دى سان بيير » ، و « مجدولين » التى أصلها « تحت ظلال الزيزفون » ، ل « ألفونس كار » ، و « الشاعر » التى مردها إلى سيرانو دى برجراك « لأدمون روستان » ، و « فى سبيل التاج » التى أصلها مسرحية شعرية « لفرانسوا كوبيه » ، وقد قدمها المنفلوطى من جديد فى شكل روائى ، محولا شعرها وحوارها إلى سرد نثرى خاضع لأسلوبه البيانى الخاص . ومن هذا النوع الأول — المعتمد على أصول أجنبية — بعض تلك القصص القصيرة التى ضمنها « نظراته » و « عبراته » ، وهى فى الأصل روايات أجنبية ، حفظ المنفلوطى فكرتها وتصرف فيها بأسلوبه الخاص ، مثل : «الذكرى» التى أصلها « آخر ملوك بنى سراج» « لشاتوبريان » و « الشهداء » ، التى أصلها « أتالا » للكاتب الفرنسى نفسه ، ومثل « الضحية » التى أصلها « غادة الكاميليا » « لإسكندر دوماس الابن »[٢] .

وأما النوع الثانى المخترع ، فتمثله قصص قصا غير ناضجة قد ضمنها كتابيه « النظرات » و « العبرات » وعالج فيها مواقف اجتماعية وإنسانية عديدة ، واهتم بشخصيات بائسة ، كاللقطاء وضحايا الخمر والمعدمين والمظلومين ، واعتمد فيها على طريقته البيانية الأخاذة ، وقصد من ورائها إلى غايته الأدبية العامة ، وهى التهذيب وتعميق الإحساس بالفضيلة والخير ، ومحاربة بعض المفاسد والعيوب الاجتماعية . وبرغم عدم اكتمال قصص المنفلوطى القصيرة من

---

(١) انظر : An Introduction to Engbish novel, : Kettle. pp. 31–35.

(٢) انظر : حولية معهد الدراسات الشرقية سنة ١٩٥٩ ج ١ ص ١٤٥ . . . هنرى بريز ، والفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ٨٠ ، وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ١٧٩ .

الناحية الفنية[١] فإنه يعتبر صاحب المحاولات الأولى لهذا الفن فى الأدب المصرى الحديث .

وبرغم تصرفه فى الروايات ذات الأصول الأجنبية ، وبرغم طريقته غير الدقيقة فى الكتابة القصصية بعامة ، واعتماده على الاسترسال الإنشائى والانفعال العاطفى الحزين ، والبعد عن التحليل والتدقيق فى رسم الشخصيات[٢] ؛ فإنه يعتبر دعامة من دعامات الفن القصصى فى الأدب المصرى ؛ فهو أول من صنع جمهوراً كبيراً للفن القصصى ، وحمل القراء على اعتبار القصص والروايات نماذج أدبية عالية ، لا تقل روعة عن الشعر . وبهذا يعتبر المنفلوطى مرحلة هامة فى تاريخ أدب مصر الحديث بعامة ، وفى تاريخ فنها القصصى بصفة خاصة[٣] . وهذا نموذج من قصصه القصيرة التى يمكن أن تسمى أيضاً : « المقالة القصصية » والتى تعتبر المحاولات الأولى لفن القصة القصيرة فى الأدب المصرى الحديث .

يقول المنفلوطى فى « قصة الكأس الأولى » التى حكى فيها أنه سمع أنين جار له فى هجعة الليل ، فذهب يعوده ويعينه على أمره ، وحين دخل إلى حجرة هذا الجار سأله عما به : « ... فرفر زفرة كادت تتساقط له ضلوعه ، وأجاب : أشكو الكأس الأولى ، قلت : أى كأس تريد : قال : أريد الكأس التى أودعتها مالى وعقلى وصحتى وشرفى ، وهأنذا اليوم أودعها حياتى ، قلت : قد كنت نصحتك ووعظتك وأنذرتك بهذا المصير الذى صرت إليه ، فما أجديت عليك شيئاً ، قال : ماكنت تعلم حين نصحتنى من غوائل هذا العيش النكد أكثر مما أعلم ، ولكننى كنت شربت الكأس الأولى ، فخرج الأمر من يدى ، كل كأس شربتها جنتها على الكأس الأولى ، أما هى ؛ فلم

---

(١) انظر : الأدب العربى المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف ص ٢٣٠ .

(٢) انظر : الفن القصصى لشوكت ص ٥٨ وما بعدها ، وفى الأدب المصرى الحديث للدكتور القط ص ٨١ وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور بدر ص ١٨٠ وما بعدها .

(٣) المصدر الأخير ص ١٨٤ .

يجنها على غير ضعفي وقصور عقلي عن إدراك خداع الأصدقاء والخلطاء ، فلم تكن شهوة الشراب مركبة في الإنسان كبقية الشهوات ، فيعذر في الانقياد إليها كما يعذر في الانقياد إلى غيرها من الشهوات الغريزية . فلا سلطان لها عليه إلا بعد أن يتناول الكأس الأولى . فلم يتناولها ؟ يتناولها لأن الخونة الكاذبين من خلانه وعشرائه خدعوه عن نفسه في أمرها ، ليستكملوا بانضمامه إليهم لذتهم التي لا تتم إلا بقراع الكئوس وضوضاء الاجتماع . ولو علمت كيف خدعوه وزينوا له الخروج عن طبعه ومألوفه ، وأية ذريعة تذرعوا بها إلى ذلك ؛ لتحققت أنه أبله إلى النهاية من البلاهة ، وضعيف إلى الغاية التي ليس وراءها غاية[١] ... » .

(ح) الرواية التعليمية التاريخية :

ظهر هذا الاتجاه الروائي التاريخي على يد جورجي زيدان[٢] ، أحد إخواننا الشوام المسيحيين المهاجرين إلى مصر ، والمستوطنين لها . وقد كان جورجي زيدان إلى جانب اشتغاله بالصحافة ، يميل إلى كتابة التاريخ العربي والحضارة الإسلامية ، مجارياً في ذلك هذا الميل الثقافي العام الذي غلب على تلك الفترة ، وجذبها إلى الاعتزاز بالماضي والعمل على كشف الغطاء عنه . وقد رأى جورجي زيدان أن كتب التاريخ تتجه إلى المثقفين وحدهم ، إن لم تقتصر على المتخصصين في التاريخ والمشتغلين بالحضارة ؛ فأراد أن يكسب للتاريخ أكبر عدد من القراء العاديين ، فاختار له شكل الرواية التي تيسر

---

(١) النظرات جـ ١ ص ٣٧ وما بعدها .

(٢) ولد في بيروت سنة ١٨٦١ ، وتعلم أولا في بعض مدارسها الابتدائية ، ثم درس العلوم الإعدادية والتحق بالقسم الطبي بالمدرسة الأمريكية ، وفي أوائل السنة الثانية اضطر إلى مغادرة البلاد إلى مصر لتكميل دراسته بها . غير أنه لم يصبر على طول مدة الدراسة ، فاشتغل بتثقيف نفسه . وعمل بالصحافة حيناً ، ثم رافق الحملة إلى السودان سنة ١٨٨٤ كمترجم . وزار بعد ذلك لندن سنة ١٨٨٦ . وعاد إلى مصر فأدار أعمال المقتطف ، ثم استقال سنة ١٨٨٨ ، وعكف على الكتابة . . . وتولى التدريس حيناً . . . ثم أصدر مجلة الهلال سنة ١٨٩٢ . وظل يكتب الهلال =

قراءته ، وتجذب القراء إليه[١] .

وهكذا قدم سلسلة من الروايات التاريخية التى تضم فى ثنايا البناء القصصى أطراف التاريخ الإسلامى فى المشرق والمغرب . فقدم « فتاة غسان » لعرض الأحداث التاريخية التى صاحبت الغزوات الإسلامية الأولى ، والتى شاهدت ظهور الإسلام وانتشاره فى بلاد العرب والشام والعراق . وقدم « أرمانوسة المصرية » لعرض الأحداث التاريخية التى صاحبت فتح العرب لمصر . وكتب « عذراء قريش » و « غادة كربلاء » و « الحجاج بن يوسف » للتأريخ للوقائع التى حدثت خلال الصراع السياسى ، منذ أواخر عهد عثمان إلى سيطرة العهد الأموى . وكتب « أبا مسلم الخرسانى » و « العباسة » و « الأمين والمأمون » ليفصل القول فى أحداث قيام الدولة العباسية ، ثم فى الصراع بين الرشيد والبرامكة ، وأخيراً فى الصراع بين العرب والفرس .. وأخرج « فتاة القيروان » لتسجيل أحداث الفتح الإسلامى للمغرب . وأذاع « فتح الأندلس » و « عبدالرحمن الناصر » ليقدم أهم أحداث الإسلام والمسلمين فى الفردوس المفقود .

ولم يكتف جورجى زيدان بتقديم التاريخ الإسلامى القديم ، بل كان أحياناً يقطع التسلسل التاريخى ليقدم رواية ذات أحداث حديثة ، كما فعل فى رواية « الانقلاب العثمانى » التى أراد أن يسجل بها سقوط السلطان عبدالحميد ، وكفاح الأتراك من أجل الدستور . وهذه الرواية — بالإضافة إلى ثلاث روايات أخرى — تمثل حصة التاريخ الحديث من رواياته . أما تلك الروايات الثلاث ، فهى : « استبداد المماليك » و « المملوك الشارد » و « أسير المتمهدى[٢] » . وهى تعالج أحداث عصر المماليك ، ثم عصر محمد على ، ثم ثورة المهدى .

= ويؤلف فى التاريخ وغيره إلى أن توفى سنة ١٩١٤ . انظر : تاريخ آداب اللغة العربية جـ ٤ ص ٢٨٣ وما بعدها .

(١) انظر : مقدمة الحجاج بن يوسف لجورجى زيدان . وتطور الرواية العربية ٩٢ — ٩٣ .

(٢) . انظر : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت ص ١٤٥ وما بعدها وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٩٤ وما بعدها ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان جـ ٤ ص ٢٨٥ .

وليس من شك فى أن جورجى زيدان قد تأثر ببعض الكتاب الغربيين ممن اشتهروا بالرواية التاريخية ، مثل « إسكندر دوماس الأب » ، الذى كتب سلسلة من الروايات عن التاريخ الفرنسى ، تصل إلى عصر لويس الحادى عشر ، ومثل « والتر سكوت » الكاتب الإنجليزى الذى يعد من أبرز رواد هذا النوع من الروايات[١] .

على أن جورجى زيدان قد خالف هذين الكاتبين فى أن كلا منهما متأثر بالإحساس القومى تأثراً جعلهما يستخدمان التاريخ فى إبراز هذا الإحساس . أما جورجى زيدان فليس وراء كتابته إحساس قومى ؛ وإنما وراءها تعليم للتاريخ بشكل جذاب ، ومن هنا جعل الفن القصصى فى خدمة التاريخ على عكس الكاتبين الغربيين . وتبعاً لعدم اهتمام جورجى زيدان بالجانب القومى ، كان لا يلجأ دائماً إلى الفترات المشرقة التى تمثل أمجاد العرب والإسلام ، وإنما كان يلجأ إلى المواقف الحساسة ، التى تحوى صراعاً بين مذهبين سياسيين أو عنصرين بشريين ، يتنازعان على السلطان والنفوذ . ويدخل فى هذا الباب ما يلاحظ من إنصاف جورجى زيدان للشعوب الأعجمية ، واهتمامه بالأديرة والرهبان ، وتصويره — أحياناً — لبعض الشخصيات الكبيرة فى تاريخنا بصورة الوصوليين الذين يحاولون الكسب والسيطرة ولو بقتل أقرب الناس إليهم[٢] .

وتحوى كل رواية من روايات جورجى زيدان عنصرين أساسيين ، الأول عنصر تاريخى يعتمد على الحوادث والأشخاص التاريخية ، والثانى عنصر خيالى يقوم على علاقة غرامية بين محبين . تقف بينهما الحوائل ، حتى تقارب الأحداث التاريخية النهاية ، فتنمحى تلك الحوائل ، ويتم اجتماع الشمل . ففى « أرمانوسة المصرية » مثلا يتناول العنصر التاريخى فتح العرب لمصر ، ويقوم العنصر الخيالى على حب « أرمانوسة » المسيحية ابنة المقوقس

---

(١) انظر : تطور الرواية العربية ص ٩٠ — ٩٢ . وانظر أيضاً .
The Cambridge history of English Literature. Vol. 12. p. 2.

(٢) تطور الرواية العربية ص ٩٠ — ٩٤ ، والفن القصصى ص ١٤٥ .

« لأركاديوس » ابن قائد الروم ، والحائل بين الحبيبين هو طلب الإمبراطور نفسه الزواج من « أرمانوسة » ، حتى ليوشك الزفاف أن يتم بإرسال الفتاة إلى القسطنطينية ، ثم تحدث المعجزة وتحل العقدة حين تعود « بأرمانوسة » حملة عمرو بن العاص ، وهو قادم إلى مصر ، وتصل « أرمانوسة » مع الحملة إلى الإسكندرية معززة مكرمة ، لتلتقى بحبيبها « أركاديوس » وتتزوج به بعد نهاية الفتح [١] .

وتكرر العقدة القصصية على هذا الوجه فى روايات جورجى زيدان ، واختياره للشخصيات إما خيرة أبداً وإما شريرة أبداً يمثل بينها الصراع ، وعدم اهتمامه بالتحليل للأشخاص والترابط والنمو للأحداث ، واعتماده كثيراً على المغامرة والمفاجأة والصدفة ؛ كل ذلك أضعف رواياته من الناحية الفنية [٢] . ومع ذلك فروايات جورجى زيدان تمثل المرحلة الأولى من مراحل الرواية التاريخية ، التى سوف تصل إلى مستوى النضج فى فترات تالية ، حيث تهدف إلى بعث الروح القومى ، وتتبع الأسلوب الفنى المتلافى للأخطاء التى وقع فيها جورجى زيدان ، صاحب الفضل فى ريادة هذا الطريق [٣] .

وهكذا نجد جورجى زيدان قد استفاد من التراث فى المادة التاريخية ، ثم فى بعض العناصر القصصية ، التى أقام عليها الأحداث الخيالية فى رواياته . وكان مصدره فى المادة التاريخية كتب التاريخ ، كما كان مصدره فى بعض العناصر القصصية ، القصص الشعبى .. كذلك استفاد الشكل الروائى من الأدب الغربى وخاصة كتابات الروائيين التاريخيين ، وإن خالفهم فكان مؤرخاً فى قالب رواية ، وكانوا روائيين بمادة تاريخ .

وهذا نموذج من كتابة جورجى زيدان الروائية التاريخية ، وهو من رواية

(١) المصدر الأخير ص ١٤٥ - ١٤٦ .

(٢) الفن القصصى ص ١٤٥ - ١٥١ ، وتطور الرواية العربية ص ٩٧ - ١٠٦ ، وانظر : فى القيم الفنية للرواية الصحيحة Aspects of the novel : Forster.

(٣) انظر : الفن القصصى ص ١٥١ - ١٥٢ ، وتطور الرواية العربية ص ١٠٦ .

« الحجاج بن يوسف » ، وفيه يصور مجلس الشعراء عند سكينة بنت الحسين . ويدير الحديث حول « حسن » ، أحد رجال عبد الملك بن مروان ، وليلى الأخيلية الشاعرة . يقول جورجي زيدان : « فدخلتْ ودخل هو في أثرها ، بعد أن خلع نعليه بالباب ، ووضعهما في ناحية يعرفها ، ثم أطل على القاعة فإذا هي واسعة ، وقد فرشت أرضها بالطنافس الثمينة وحولها الوسائد المزركشة ، وفي صدرها ستارة عليها صور أشجار وطيور ملونة ، جلست خلفها سكينة ونساؤها بحيث ترى ضيوفها ولا يرونها .

ورأى في القاعة جماعة قد تصدر منهم خمسة ، عليهم لباس البدو ، جلسوا في صدر القاعة ، فقال حسن : ومن هؤلاء المتصدرون ؟

قالت ليلى : هم الشعراء . ألا تعرف أحداً منهم ؟

قال : أظنني أعرف أحدهم ، الجالس على الوسادة المثنية ؛ فقد عرفته من ضخامة بدنه وعبوسة وجهه وغلظه . أليس هو الفرزدق ؟

قالت : بلى ، هو بعينه ، ألا تعجب من اجتماعه هو وجرير في مجلس واحد ، مع ما اشتهر بينهما من المهاجاة ؟

قال : وأيهم جرير ؟

قالت : هو ذاك الذي قد كف شعره وادّهن ، ومتى تكلم سمعت لكلامه غنة يخرج بها الكلام من أنفه كأن فيه نوناً .

قال : ومن ذلك الرجل القصير الدميم ، العظيم الهامة مع احمراره ؟

قالت : هو كثيِّر عَزّةَ العاشق المشهور .

قال : أعاذ الله عزة من منظره ، فإنه قبيح ! ومن هو ذاك الشاب الجميل الطويل بين المنكبين الحسن البزة ، وكأنه جالس القرفصاء ؟

قالت : هو جميل بثينة ، أحد عشاق بني عذرة ، ألا تراه حزيناً ؟ فإنه علق بحب بثينة ، ولمّا اشتهر حبه لها منعه أهلها منها ... »[1] .

---

(١) انظر : الحجاج بن يوسف لجورجي زيدان ص ٤٩ وما بعدها .

(د) ميلاد الرواية الفنية :

فى أواخر تلك الفترة وصلت الرواية إلى نهاية الطرف الثانى ، الذى يستدبر التراث ويحاكى قصص الغرب . ويمكن اعتبار ذلك رد فعل لما سبقه من محافظة اختلفت درجاتها ، وبالغ بعض المتشبثين بها حتى كتبوا روايات فى لغة المقامات . وقد تمثل هذا الاتجاه المتجه تماماً إلى القصص الغربى فى رواية « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل[١] ، الذى بدأ كتابتها وهو فى باريس يدرس الاقتصاد السياسى سنة ١٩١٠ ، وأكملها سنة ١٩١١ ، ونشرها سنة ١٩١٢ . وتعتبر « زينب » أول رواية فنية فى تاريخ الأدب المصرى الحديث ، وذلك لواقعيتها وسيرها على القواعد الفنية للرواية إلى حد كبير[٢] .

---

(١) ولد فى كفر غنام بمركز السنبلاوين سنة ١٨٨٨ لأسرة ريفية مصرية لها بعض الثراء . وتعلم فى الكتاب ، ثم فى مدرسة الجمالية الابتدائية ، ثم فى الخديوية الثانوية ، ثم فى الحقوق وتخرج سنة ١٩٠٩ ، وتفتحت ميوله الأدبية منذ كان فى الحقوق ، وكتب بعض المقالات فى « الجريدة » . . . ثم سافر إلى فرنسا ليتم دراسته العليا ، فالتحق بكلية الحقوق بباريس وحصل على درجة الدكتوراه فى الاقتصاد السياسى سنة١٩١٢ . وحين عاد إلى مصر اشتغل بالمحاماة فى المنصورة . ومنذ سنة ١٩١٧ أخذ يلقى بعض المحاضرات فى الجامعة الأهلية . وحين أنشأ حزب الأحرار سنة ١٩٢٢ جريدة السياسة اختير هيكل رئيساً لتحريرها . ومنذ سنة ١٩٢٧ أصدر ملحقاً للسياسة باسم السياسة الأسبوعية ، وكان خاصاً بالأدب والنقد . وفى سنة ١٩٣٧ عينه محمد محمود وزيراً للدولة ، ثم جعل وزيراً للمعارف ، ثم عين سنة ١٩٤٥ رئيساً لمجلس الشيوخ . وظل كذلك حتى سنة ١٩٥٠ . وتفرغ بعد ذلك للكتابة التى كانت دائماً شغله إلى جانب مناصبه حتى توفى سنة ١٩٥٦ . انظر : الأدب العربى المعاصر ص ٢٧٠ وما بعدها .

واقرأ عن دور هيكل فى الأدب المعاصر فى :

Studies on the Civilization of Islam : Gibb. pp. 273 - 275.

(٢) اقرأ عن زينب فى : الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث ص ٢٢٠ وما بعدها ، وفجر القصة ليحيى حقى ص ٣٨ وما بعدها . ودراسات فى الرواية المصرية للدكتور الراعى ص ٢٣=

ورواية « زينب » تصور واقع الريف المصرى فى تقاليده القاسية وطبيعته السمحة ؛ فهى تحكى قصة شاب مثقف من أبناء الطبقة المتوسطة اسمه حامد يحب ابنة عم له اسمها عزيزة ، وتحول التقاليد القاسية فى الريف دون التعبير عن هذا الحب ، بل تقسو التقاليد أكثر فتفرض على عزيزة زوجا آخر يختاره أهلها ، ويحرم منها حامدا نهائيًّا . ولكنه يجد بعض العزاء والتنفيس عند فتاة ريفية من الطبقة الكادحة ، اسمها « زينب » ، تسمح ظروفها كعاملة أن تلتقى بحامد وتذيقه بعض متع الحب ، ولكنها لا تفهم الفتى المثقف ابن الطبقة الوسطى حق الفهم ؛ فتفضل عليه إبراهيم رئيس العمال الذى تعمل تحت إشرافه فى تنقية الحقل من دودة القطن . ويتم حرمان حامد من زينب ، حين يزوجها أهلها ، فيغادر القرية نهائيًّا . أما زينب فنظراً لكونها لم تستطع الجهر بحب إبراهيم ؛ بسبب قسوة التقاليد ، فإن أهلها يزوجونها لرجل آخر لا تحبه ، وإن كانت تخلص له وتؤدى حقوق الزوجية بصبر وأمانة . ويبتعد إبراهيم — كما ابتعد حامد — حيث يجند للخدمة فى الجيش ، ويسافر إلى السودان ، تاركا منديله لزينب تذكار حب . وتنتهى الرواية بمرض زينب من أثر الجوى ، وتصاب بالسل ، ثم تموت .

كل هذه الأحداث التى تصور قسوة التقاليد ، وتفريقها بين حامد وعزيزة ، ثم بين حامد وزينب ، وأخيراً بين زينب وإبراهيم ، والتى يمكن تلخيصها فى « عدم الاعتراف بمشروعية الحب ، وعدم التسليم بحق الإنسان فى اختيار قرينه الذى يهتف به قلبه »[1] ؛ كل هذه الأحداث تدور على

= وما بعدها . وتطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر ص ٣١٧ وما بعدها . ومجلد السنة الثانية من مجلة البيان سنة ١٩١٢ .

واقرأ عن قواعد الرواية الفنية فى :

The Rise of the novel: Watt.
Aspects of the nvel: Forster.
The strueture of the novel,: Muir,

(١) تطور الرواية العربية ص ٣٣٣ .

مسرح الريف المصرى، الذى صوره المؤلف تصويراً شاعرياً مثالياً أخاذاً ، وهذا التصوير إذا أخذ مستقلا كان من أروع ما كتب عن الريف من أدب، ولكنه إذا أخذ كمسرح لتلك الأحداث القاسية الحزينة ، كان فيه كثير من التناقض ، الذى يشبه تناقض « ديكور » المسرحية الحزينة ، حين يجعل بهيجاً مشرقاً . وقد أخذ هذا على مؤلف « زينب[1] » . ولكن بعض النقاد يرى أن وصف الريف على هذا النحو قد جاء قصداً ، وأنه يمثل عنصراً قائماً بذاته فى الرواية[2] ، وكأن المؤلف قد قصد به أن يكون تعويضاً من الطبيعة عما أصاب أهل الريف من الحرمان وقسوة الظروف[3] .

وليس من شك فى أن الدكتور محمد حسين هيكل ، قد اعتمد فى روايته على محاكاة ما قرأ من أدب فرنسى ، وخاصة أدب الرومانسيين ، وليس من شك أيضاً فى أنه استوحى خياله وعاطفته المشبوبة بسبب بعده عن مصر وحنينه إلى الوطن وريفه ، الذى يمثل آصل بقعة فيه . واعتماد المؤلف على محاكاة ما قرأ فى الأدب الفرنسى ، يفسر ما يتخلل لوحة روايته أحياناً من خطوط وألوان غريبة عن البيئة المصرية الريفية . مثل تصوير زينب العاملة « بوّاسة حضّانة » على حد تعبير الأستاذ يحيى حقى، كأنها بطلة من أبطال قصة فرنسية . ومثل تصوير حامد متقدماً إلى شيخ صوفى ليحدثه عن خطاياه ؛ كأنه فتى مسيحى يتقدم للاعتراف أمام قسيس . ومثل رسم هذه الصورة الدرامية لنهاية زينب ، حين تلفظ أنفاسها والدم ينزف من فمها ، فتمسحه بمنديل حامد ، وكأنها « غادة الكاميليا »[4] .

أما عاطفة المؤلف المشبوبة وحنينه الملتهب إلى مصر ، فيفسر إفراطه فى وصف الريف وإسهابه فى تصوير محاسنه ؛ لأنه كان يراه من خلال خياله ،

---

(١) المصدر السابق والصفحة نفسها ، ودراسات فى الرواية المصرية ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) فجر القصة ص ٤٧ — ٤٨ .

(٣) انظر : زينب ص ١٨ .

(٤) فجر القصة ٥٠ .

ويحمله بما تخامره عليه عواطفه ، شأنه فى ذلك شأن أى شاب وطنى يغترب عن بلده الحبيب[١] .

وهذان العيبان — عيب الخطوط والألوان الأجنبية ، وعيب الإفراط فى وصف الريف وتصوير محاسنه ، بطريقة لا تخدم أحداث الرواية وبيئة أبطالها — تضاف إليهما بعض العيوب الأخرى ، مثل : عدم الدقة فى رسم الشخصيات ، وعدم إنطاقها بما يلائم مستواها ، وإنما بما يلائم المؤلف نفسه ، ثم عدم التسويغ المقنع لبعض الأحداث والتصرفات[٢] ، إلى غير ذلك من المآخذ التى لا تجعل من « زينب » رواية فنية كاملة النضج ، وإن كانت بداية طيبة ومبكرة للرواية الفنية فى الأدب المصرى الحديث .

بقى جانب يتصل بلغة هذه الرواية ، وهو استخدام المؤلف فيها للعامية فى الحوار كثيراً ثم فى السرد قليلا . أما الحوار فيمكن تسويغ استخدام العامية فيه ، بدافع فنى هو الرغبة فى تحقيق الواقعية ، وإنطاق الأشخاص بلغة تلائمهم وتحدد أبعادهم ، خصوصاً وأكثرهم من الفلاحين . أما السرد فلا يبرر استخدام المؤلف للعامية فيه دافع فنى مقنع . وأغلب الظن أن الدافع الحقيقى كان عجز المؤلف فى تلك المرحلة المبكرة من حياته الأدبية عن العثور على جميع الألفاظ والتراكيب الفصحى ، التى تؤدى دلالات شعبية ريفية يريد أن يعبر عنها ، وربما يؤكد هذا ما تورط فيه المؤلف من أخطاء نحوية تناثرت فى الرواية .

ومع كل ذلك فالدكتور محمد حسين هيكل يقف فى طليعة من كتبوا الرواية الفنية ، ويعتبر رائدها الأول فى الأدب الحديث . ومن الطريف أنه حين نشرها أول مرة سنة ١٩١٢ استحى أن يضع عليها اسمه ، بل استحى أن يسميها رواية أو قصة ، وإنما كتب عليها « مناظرة وأخلاق ريفية ، بقلم

---

(١) انظر : زينب ص ١١ وفجر القصة ص ٤٨ .

(٢) انظر : تطور الرواية العربية ص ٣٢٣ — ٣٣١ . ودراسات فى الرواية المصرية ص ٣٩ — ٤٥ . وفجر القصة ص ٤٩ — ٥٢ .

فلاح مصرى » ، وقد فسر ذلك بعد هذا ، فبين أنه خاف على سمعته كمحام من أن يعاب عليه كتابة الروايات ، لأن الناس فى تلك الأحايين لم يكونوا ينظرون إلى الروائيين بعين الاحترام[١] . وربما كان من الأسباب ماذكره الأستاذ يحيي حقى ، من اشتمال الرواية على أحداث حب ، لم تكن البيئة الاجتماعية تحترم أصحابه فى تلك الآونة[٢] . ولعل السبب الحقيقى ، ليس خجل المؤلف من أن يعرف بكتابة الرواية ، لأن غيره ممن كانوا أكثر تزمتاً قد عالجوا هذا الفن ، وإن كان علاجهم لها بطريقة مخالفة ، مثل الشيخ مصطفى لطفى المنفلوطى . ولعل السبب أيضاً ليس اشتمال الرواية على أحداث حب ، فإن روايات المنفلوطى الشيخ الوقور قد اشتملت على تلك الأحداث، مما يدل على أن البيئة لم تكن تزدرى الرواية الجيدة أولا ، ولا تأنف من اشتمالها على أحداث حب ثانياً . والمعقول أن يكون سبب خجل المؤلف من تسميتها رواية ، وإخفاء نفسه تحت لقب فلاح مصرى ، هو إحساسه بأنه هوالبطل حامد ، وبأن أهم الأحداث التى فى روايته واقعية ، تجعلها أشبه بترجمة ذاتية ، ولذا استحى المؤلف أن يقول للناس — وهو محام ناشىء — إنه كان يحب العاملة الريفية زينب ، ويمارس معها بعض مظاهر الحب الجسدية ، وما إلى ذلك من أحداث ، لا يليق بالمؤلف أن تنسب إليه ، وهو رجل يعد نفسه للمناصب الكبرى وينتمى إلى حزب سياسى له خصوم يتلمسون زلات رجاله[٣] .

وهذا جزء من رواية زينب ، نعيش فيه قليلا مع أول رواية فنية مصرية ونتبين معه أهم خصائصها . . يقول هيكل فى أول الفصل الأول : « فى هاته الساعة من النهار ، حين تبدأ الموجودات ترجع لصوابها ، ويقطع الصمتَ المطلق الذى يحكم على الفلاحين طولَ الليل ، أذانُ المؤذن ، وصوت الديكة

(١) انظر : زينب ص ٧ ، وفجر القصة ص ٤٣ وما بعدها .

(٢) فجر القصة ص ٤٣—٤٤ .

(٣) المصدر السابق ص ٤٤ .

ويقظة الحيوانات جميعاً من راحتها ، وحين تتلاشى الظلمة ويظهر الصباح رويداً رويداً من وراء الحجب – فى هاته الساعة ، كانت زينب تتمطى فى مرقدها وترسل فى الجو الساكن الهادئ تنهدات القائم من نومه . وعن جانبها أختها وأخوها ما يزالان نائمين . فانسحبت هى من بينهما ، وبعيون ما يزال فيها أثر النوم ، نظرت لكل ما حولها ولم يدعها نسيم الصباح تترك مكانها ، بل استندت إلى الوسادة ، وجاهدت أن تنظر لعلها ترى ما فى صحن الدار فلم تجد شيئاً ، وأدارت رأسها ، فإذا باب الغرفة موصد ، ولا صوت حولها ، إلا ما يتنادى به رسل الصلاح من أطراف القرية .

« بقيت فى مكانها هنيهة ساكنة لا تبدى حراكاً ، ثم فردت ذراعيها من جديد ، وأرسلت فى الهواء تنهداتها ، وتركت نفسها تذهب فى أحلام يحييها النسيم ، حتى أحست بالباب تفتحه أمها راجعة من أدوار « الملِيّة » . وهنالك التفتت إلى أختها تهزها لتستيقظ ، لكن الصغيرة كانت فى نوم عميق فلم تنتبه ، وتقلبت كأن بها ضيقاً ممن يقلقها فى مضجعها .. وأخيراً نادتها أمها :

– يا زينب . . .

– نعم . .

« ولم تزد على هذا الجواب كلمة . وبعد أن استيقظت أختها ، التفتت إلى أخيها وأيقظته وحدقت نحو الشرق ، فإذا الأفق متورد ، والشمس فى لونها القانى ، والسماء قد خلعت قميص الليل . هنالك قامت فأوقدت ناراً ، و « لدّنتْ » فوقها رغيفاً لكل منهم ، ولم تنس أمها وأباها .

« دخل أبوها راجعاً من الجامع ، وقد قرأ الورد وصلى الفجر ، وما كاد يتخطى عتبة الدار ، حتى نادى « يا محمد » ، وسأله إن كان قد استيقظ بعد ، وإن كان قد أعد عمله .

« وجلست العائلة جميعاً حول « المشنة » وأكل كل منهم رغيفه « بحصوة » ملح ثم قام الرجل وابنه إلى عملهما . أما زينب ، فانتظرت مع أختها أن يمر بهما إبراهيم ليذهبوا جميعاً إلى مزرعة السيد محمود لتنقية القطن ، وقد كان

فى أملهم جميعاً أن ينتهوا اليوم من بر الترعة الغربى ، أو كما يسميه كاتب المالك « نمرة ٢٠ » ، لينتقلوا فى الغد إلى نمرة ١٤ .

« نزلنا حين رأتا إبراهيم ومن معه مقبلين ، وتهادى الكل « صباح الخير » ثم خرجوا من الحارة إلى سكة البلد ، ثم منها إلى سكة الوسط ، وهكذا كانوا عند نمرة ٢٠ ساعة مرور وابور الصباح . ولم يتمهلوا أن أخذ كل منهم خطه على وجه الترتيب الذى كانوا عليه أمس . . ارتفعت الشمس حين نقوا خطين ، وأرسلت بشعاعها تغمر هامة الشجرات التى ما تزال فى مبتدأ حياتها ، ومع ذلك يعنى بها الفلاح والمالك أكثر من عنايتهما بأبنائهما . واصطفوا للوجه الثالث ، بعد أن فصلهم عن الأولين مصرف ، فلم ينس إبراهيم أن ينبههم إلى أن هذه الجهة « أغْلَتْ » من سابقتها ، وتستحق لذلك عناية أكبر ، وأنذرهم أنه سيدقق فى مراقبتهم ، ومن وجد وراءه شيئاً « أوراه شغله[1] » .

(٥) ميلاد القصة القصيرة :

وإذا كانت قصص المنفلوطى — التى احتواها كتاب « العبرات » — تمثل الريادة الأولى غير الناضجة لفن القصة القصيرة[2] ؛ فإن قصص محمد تيمور[3]

---

(١) زييب ص ١٣ وما بعدها .

(٢) اقرأ المقال الذى عنوانه : « القصة التهذيبية البيانية » ص ١٧٩ من هذا الكتاب .

(٣) ولد سنة ١٨٩٢ ، ونشأ فى بيت أبيه العالم الأديب أحمد تيمور . وتلقى علومه أولا فى مصر حتى أتم المرحلة الثانوية ، ثم سافر إلى أوربا لاستكمال دراسته العالية ، فاتجه أولا إلى برلين لدراسة الطب ، ولكنه ما لبث أن تركها إلى باريس لدراسة القانون ، غير أنه وجه كل همه إلى قراءة الأدب ومشاهدة المسرح ، فلم يوفق فى دراسته القانونية النظامية على حين نجح فى دراسته الفنية الحرة . وبعد ثلاث سنوات عاد إلى مصر فى إجازة سنة ١٩١٤ ، وكانت الحرب العالمية الأولى قد شبت ، فحالت بينه وبين العودة إلى باريس ، فاتجه إلى مدرسة الزراعة العليا ، ولكنه لم يواصل الدراسة بها لعدم اتفاقها مع ميوله ، وانصرف إلى الحقل الأدبى والفنى ، فاشتغل بالمسرح تأليفاً وتمثيلا ، ثم عين أميناً للسلطان حسين ، فهجر التمثيل واقتصر على التأليف ، وفى هذه الفترة كتب سلسلة قصصه =

— التى ضمتهــا مجموعة « ما تراه العيون(١) » — تمثل الريادة الناضجة والأدنى إلى الكمال فى هذا الفن . فهى خطوة تالية لخطوة المنفلوطى (٢) ، وأفسح منها وأقرب إلى المعالم الصحيحة (٣) التى أرساها كتاب هذا النوع الأدبى فى الآداب التى سبقت إليه ، وهى الآداب الغربية .

وقد كان محمد تيمور على صلة قوية بالفن القصصى الغربى ، وكان

= القصيرة « ما تراه العيون » . وبعد فترة ترك العمل فى القصر ، وواصل العمل فى المسرح والكتابة فى الأدب . وحين شبت ثورة سنة ١٩١٩ أسهم فيها بجهده الفنى ، وكان من ذلك مسرحية العشرة الطيبة ، التى تضمنت نقداً لاذعاً لقصر السلطان فؤاد وحاشيته ووزارته . ثم مات محمد تيمور سنة ١٩٢١ وهو فى ريعان الشباب .

اقرأ عنه فى : مؤلفات محمد تيمور — المقدمة التى كتبها شقيقه محمود للمجلد الأول الذى عنوانه « وميض الروح » وفى فجر القصة ليحيى حقى ص ٥٦ وما بعدها ، وفى القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر ص ١٠٩ وما بعدها .

(١) نشرت هذه المجموعة قصصاً مفرقة أول الأمر فى « السفور » خلال حياة المؤلف ومنذ سنة ١٩١٧ ، ونشرت بعد ذلك مجموعة سنة ١٩٢٣ ضمن « مؤلفات محمد تيمور » وهو الكتاب الذى أخرجه شقيقه محمود تيمور ، جامعاً فيه كل مؤلفات الفقيد القصصية والمسرحية والنقدية والشعرية فى ثلاثه مجلدات . وكانت هذه القصص ضمن محتويات المجلد الأول الذى عنوانه : « وميض الروح » . ثم نشرت وحدها سنة ١٩٢٧ ، وقد ألحقت بها لوحات قصصية باسم « خواطر » . وأخيراً نشرت ضمن سلسلة المكتبة العربية التى تنشرها وزارة الثقافة .

(٢) تحوى النظرات بعض القصص القصيرة غير الناضجة إلى جانب المقالات والخواطر وقد نشرت أولا فى المؤيد ، ثم جمعت فى ثلاثة أجزاء . أما العبرات فجميعها قصص قصار مؤلفة أو مترجمة ، وهى تتبع طريقة المنفلوطى التى سبق عنها الحديث . وقد نشرت سنة ١٩١٥ . اقرأ ما كتب بعنوان : « القصة التهذيبية البيانية » ص ١٧٩ من هذا الكتاب .

(٣) عن أهم معالم القصة القصيرة اقرأ :

Reading the short story: H. shaw and D. Bement

واقرأ أيضاً :

Short story writing: S. A. Moseley

وكذلك :

The Encyclopeadia Britannica, : Val. 20

متأثراً إلى درجة كبيرة « بموباسان » القصصي الفرنسي الشهير [١] ، كما كان محمد تيمور كذلك على صلة بالمحاولات التي سبقت محاولته في الأدب المصري الحديث . وكان متأثراً أيضاً بما كتبه المنفلوطي . ولذا نجد في قصصه القصيرة الأولى آثار ذلك كله ؛ ففيها كثير من المعالم الفنية للقصة القصيرة كما عرفت عند كتاب الغرب ، وعند « موباسان » بصفة خاصة . ويبدو ذلك في واقعيته الصادقة ، واتجاهه إلى الأحداث العادية والمشكلات اليومية ، واهتمامه بالأناس البسطاء . ثم نجد في قصص محمد تيمور الأولى أيضاً بعض آثار المنفلوطي ، التي تبدو أحياناً في إدارة الكاتب الحديث حول نفسه ، وكأنه بطل من أبطال القصة ؛ كما تبدو كثيراً في خلق الأجواء العاطفية، وإثارة المشاعر الحانية نحو الفقراء والمساكين وضحايا المجتمع على وجه العموم؛ ثم تبدو أحياناً أخرى في التقديم للقصة بمقدمة تصور الحالة النفسية للكاتب . والغالب على هذه الحالة أن تكون حالة ضيق أو حزن أو قلق غير معروفة الأسباب من جانب الكاتب ، وإن كانت القصة بعد ذلك تفسر هذه الأسباب أو توحي بها على أقل تقدير .

وأولى قصص محمد تيمور ، وهي قصة « في القطار » التي نشرها سنة ١٩١٧ [٢] ، والتي تمثل ميلاد القصة القصيرة الفنية في الأدب المصري الحديث [٣] ، تؤكد هذه الحقائق ، كما تؤكد في الوقت نفسه سيطرة روح الفترة

---

(١) اقرأ شفاء الروح – الفصل الأول ، ففيه يقرر محمود تيمور أن شقيقه امتدح له « موباسان » غير مرة حين فتن به ، واقرأ مقدمة قصة « ربي لمن خلقت هذا النعيم » لمحمد تيمور في مجموعة ما تراه العيون ، ففيها يصرح بأنه يقتبس عن « موباسان » .

(٢) نشرت في مجلة السفور التي كان يصدرها عبد الحميد حمدي من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٢٤ .

(٣) هذا ما يراه الأستاذ عباس خضر حسب استقرائه ، وهو ما نطمئن إليه بالنسبة للأدب المصري على الأقل ، أما بالنسبة للأدب العربي الحديث بعامة فقد رأى الدكتور محمد يوسف نجم أن قصة العاقر لميخائيل نعيمة أسبق من محاولات محمد تيمور الأولى ، ويحدد سنة ١٩١٥ تاريخاً لنشر قصة نعيمة . اقرأ : القصة القصيرة في مصر لعباس خضر ص ١١٤ ، والقصة في الأدب العربي الحديث للدكتور محمد يوسف نجم ص ٢١٧ .

على هذا النوع الأدبي منذ ميلاده ؛ تلك الروح التي رأيناها توجه كل الأنواع الأدبية إلى نواحي النضال من أجل من أجل حياة مصرية أفضل. وقد كانت القصة القصيرة كسباً لهذا الميدان النضالي وخاصة في الميدان الاجتماعي ؛ لارتباطها بالواقع بحكم طبيعتها الفنية .. وهذه قصة « في القطار » :

« صباح ناصع الجبين يجلى عن القلب الحزين ظلماته ، ويرد للشيخ شبابه. ونسيم عليل ينعش الأفئدة ، ويسرى عن النفس همومها . وفي الحديقة تمايل الأشجار يمنة ويسرة ، وكأنها ترقص لقدوم الصباح . والناس تسير في الطريق ، وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل . وأنا مكتئب النفس ، أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسأل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشيء . وتناولت ديوان « موسيه » وحاولت القراءة فلم أنجح ، فألقيت به على الخوان ، وجلست على مقعد واستسلمت للتفكير ، كأنني فريسة بين مخالب الدهر .

« مكثت حيناً أفكر ، ثم نهضت واقفاً ، وتناولت عصاى وغادرت منزلي ، وسرت وأنا لا أعلم إلى أي مكان تقودني قدماى ، إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد ، وهناك وقفت مفكراً ، ثم اهتديت للسفر ترويحاً للنفس . وابتعت تذكرة ، وركبت القطار للضيعة ، لأقضى فيها نهاري بأكمله .

« وجلست في إحدى عربات القطار بجوار النافذة ، ولم يكن أحد سواى ، وما لبثت في مكاني حتى سمعت صوت بائع الجرائد يطن في أذني : (وادي النيل ، الأهرام ، المقطم) فابتعت إحداها وهممت بالقراءة ، وإذا بباب الغرفة قد انفتح ، ودخل شيخ من المعممين ، أسمر اللون طويل القامة نحيف القوام كث اللحية ، له عينان أقفل أجفانها الكسل ، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد . وجلس الأستاذ غير بعيد عني ، وخلع مركوبه الأحمر ، قبل أن يتربع على المقعد ، ثم بصق على الأرض ثلاثاً ، ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر ، يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير . ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة ، وجعل يردد اسم الله والنبي والصحابة والأولياء

الصالحين ، فحولت نظرى عنه ، فإذا بى أرى فى الغرفة شابًّا لا أدرى من أين دخل علينا ، ولعل انشغالى برؤية الأستاذ منعنى أن أرى الشاب ساعة دخوله .

« نظرت إلى الفتى ، وتبادر إلى ذهنى أنه طالب ريفى انتهى من تأدية امتحانه ، وهو يعود إلى ضيعته ليقضى إجازته بين أهله وقومه . نظرت إلى الشاب كما نظر إلى، ثم أخرج من جيبه رواية من روايات مسامرات الشعب وهم بالقراءة ، بعد أن حول نظره عنى وعن الأستاذ . ونظرت إلى الساعة راجياً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا مسافر رابع ، فإذا بأفندى وضاح الطلعة حسن الهندام دخل غرفتنا وهو يتبختر فى مشيته ، ويردد أنشودة طالما سمعتها من باعة الفجل والترمس . جلس الأفندى وهو يبتسم واضعاً رجلا على رجل بعد أن أقرأنا السلام ، فرددناه رد الغريب على الغريب .

« وساد السكون فى الغرفة ، والتلميذ يقرأ روايته ، والأستاذ يسبح وهو غائب عن الوجود ، والأفندى ينظر للملابسى طوراً وللمسافرين تارة أخرى ، وأنا أقرأ وادى النيل ، منتظراً أن يتحرك القطار قبل أن يوافينا زائر خامس.

« مكثنا هنيهة لا نتكلم كأنا ننتظر قدوم أحد ، فانفتح باب الغرفة ، ودخل شيخ يبلغ الستين ، أحمر الوجه براق العينين ، يدل لون بشرته على أنه شركسى الأصل . وكان ممسكاً مظلة أكل عليها الدهر وشرب . أما حافة طربوشه فكانت تصل إلى أطراف أذنيه . وجلس أمامى وهو يتفرس فى وجوه رفقائه المسافرين ، كأنه يسألهم : من أين هم قادمون ، وإلى أين هم ذاهبون . ثم سمعنا صفير القطار ينبئ الناس بالمسير . وتحرك القطار بعد قليل ، يقل من فيه إلى حيث هم قاصدون .

« سافر القطار ونحن جلوس لا ننبس ببنت شفة ، كأنما على رءوسنا الطير ، حتى اقترب من محطة شبرا ، فإذا بالشركسى يحملق فى ثم قال موجهاً كلامه إلى :

— هل من أخبار جديدة يا أفندى ؟

فقلت — وأنا ممسك الجريدة بيدى — ليس فى أخبار اليوم ما يستلفت النظر . اللهم إلا خبر وزارة المعارف بتعميم التعليم ومحاربة الأمية .

« ولم يمهلنى الرجل أتم كلامى ؛ لأنه اختطف الجريدة من يدى دون أن يستأذننى ؛ وابتدأ بقراءة ، ما يقع تحت عينيه . ولم يدهشنى ما فعل ؛ لأنى أعلم الناس بحدة الشراكسة . وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا ، وصعد منها أحد عمد القليوبية ، وهو رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف ،له وجه به أثار الجدرى ، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل . جلس العمدة بجوارى ، بعد أن قرأ صورة الفاتحة وصلى على النبى . . ثم سار القطار قاصداً قليوب .

« مكث الشركسى قليلا يقرأ الجريدة ، ثم طواها وألقى بها على الأرض وهو يحترق من الألم ، وقال :

— يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حتى يرتقى الفلاح إلى مصاف أسياده ، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى .

فالتقطت الجريدة من الأرض وقلت :

— وأية جناية ؟

— إنك ما زلت شاباً لا تعرف العلاج الناجع لتربية الفلاح .

— وأى علاج تقصد ؟ وهل من علاج أنجع من التعليم ؟

فقطب الشركسى حاجبيه وقال بلهجة الغاضب :

— هناك علاج آخر . .

— وما هو ؟

فصاح بملء فيه صيحة أفاق لها الأستاذ من نومه وقال :

— السوط . إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً ، أما التعليم فيتطلب أموالا طائلة . ولا تنس أن الفلاح لا يذعن إلا للضرب ؛ لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد ؛

« وأردتُ أن أجيب الشركسى ، ولكن العمدة — حفظه الله — كفانى

مئونة الرد ، فقال للشركسى وهو يبتسم ابتسامة صفراء :

— صدقت يا بيه صدقت . ولو كنت تسكن الضياع مثلنا ، لقلت أكثر من ذلك ، إننا نعانى من الفلاح ما نعانى لنكبح جماحه ، ونمنعه من ارتكاب الجرائم .

فنظر إليه الشركسى نظرة ارتياب وقال :

— حضرتكم تسكنون الأرياف ؟

— أنا مولود بها يا بيه .

— ما شاء الله .

« جرى هذا الحديث والأستاذ يغط فى نومه ، والأفندى ذو الهندام الحسن ينظر لملابسه ، ثم ينظر لنا ويضحك ، أما التلميذ فكانت على وجهه سيما الاشمئزاز ولقد هم بالكلام مراراً فلم يمنعه إلا حياؤه وصغر سنه ، ولم أطق سكوتاً على ما فاه به الشركسى ، فقلت له :

— الفلاح يا بيه إنسان مثلنا ، وحرام ألا يحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان .

فالتفت إلىّ العمدة كأنى وجهت الكلام إليه وقال :

أنا أعلم الناس بالفلاح ؛ ولى الشرف أن أكون عمدة فى بلد به ألف رجل ، وإن شئت أن تقف على شئون الفلاح أجبتك . إن الفلاح يا حضرة الأفندى لا يفلح معه إلا الضرب ، ولقد صدق البك فيما قال . وأشار إلى الشركسى :

— ولا ينبئك مثل خبير .

فاستشاط التلميذ غضباً ولم يطق السكوت ، فقال وهو يرتجف :

— الفلاح يا حضرة العمدة . .

فقاطعه العمدة قائلا :

— قل يا سعادة البك ؛ لأنى حزت الرتبة الثانية منذ عشرين سنة .

قال التلميذ :

— الفلاح يا حضرة العمدة لا يذعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك ، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أخاً يتكاتف معكم و يعاونكم ، ولكنكم — مع الأسف — أسأتم إليه ، فعمد إلى الإضرار بكم تخلصاً من إساءتكم . وإنه ليدهشنى أن تكون فلاحاً وتنحى باللائمة على إخوانك الفلاحين .

فهز العمدة رأسه ونظر إلى الشركسى وقال :

— هذه نتائج التعليم .

فقال الشركسى :

— نام وقام فوجد نفسه قائم مقام .

أما الأفندى ذو الهندام الحسن ، فإنه قهقه ضاحكاً وصفق بيديه ، وقال للتلميذ :

— برافو يا أفندى ، برافو ، برافو .

ونظر إليه الشركسى ، وقد انتفخت أوداجه ، وتعسر عليه التنفس وقال :

— ومن تكون أنت ؟

— ابن الحظ والأنس يا أنس .

وقهقه عدة ضحكات متوالية .

« ولم يبق فى قوس الشركسى منزع ، فصاح وهو يبصق على الأرض طوراً ، وعلى الأستاذ طوراً ، وعلى حذاء العمدة تارة :

— أدبسيس فلاح .

ثم سكت وسكت الحاضرون ، وأوشكت أن تهدأ العاصفة ، لولا أن التفت العمدة إلى الأستاذ وقال :

— أنت خير الحاكمين يا سيدنا ، فاحكم لنا فى هذه القضية .

فهز الأستاذ رأسه ، وتنحنح ، وبصق على الأرض ، وقال :

— وما هى القضية لأحكم فيها بإذن الله جل وعلا .

— هل التعليم أفيد للفلاح أم الضرب؟

فقال الأستاذ :

ــ بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحاً مبيناً . قال النبي عليه الصلاة والسلام : « ولا تعلموا أولاد السفلة العلم » .

وعاد الأستاذ إلى خموله وإطباق أجفانه مستسلماً للذهول ، فضحك التلميذ وهو يقول :

ــ حرام عليك يا أستاذ . إن بين الغنى والفقير من هو على خلق عظيم ، كما أن بينهم من هو فى الدرك الأسفل .

فأفاق الأستاذ من غشيته ، وقال :

ــ وا حسرتاه . إنكم من يوم ما تعلمتم الرطان فسدت عليكم أخلاقكم ، ونسيتم أوامر دينكم ، ومنكم من تبجح وبغى واستكبر وأنكر وجود الخالق .

فصاح الشركسى والعمدة (لك الله يا أستاذ) وقال الشركسى :

ــ كان الولد يخاف أن يأكل مع أبيه ، والآن يشتمه ويهم بصفعه .

وقال العمدة :

ــ كان الولد لا يرى وجه عمته ، والآن يجالس امرأة أخيه .

« ووقف القطار فى قليوب ، فقرأت الجميع السلام وغادرتهم ، وسرت فى طريقى إلى الضيعة ، وأنا لا أكاد أسمع دوى القطار وصفيره ، وهو يعدو بين المروج الخضراء ؛ لكثرة ما يصيح فى أذنى من صدى الحديث [١] » .

ويلاحظ على هذه القصة أن المؤلف بدأها بمقدمة فى وصف الطبيعة وكآبة النفس برغم مناظر الطبيعة الخلابة .وفى تلك المقدمة يتضح تأثير المنفلوطى . وقد تبدو هذه المقدمة مقحمة أمام النظرة السريعة ، بحيث يُظن أن من الأفضل الاستغناء عنها . ولكن النظرة الفاحصة تؤكد أن هذه المقدمة تخدم بناء القصة وتؤدى وظيفة حيوية فيها ؛ فهى توحى بالمشكلة من أول سطور القصة ، وهى مشكلة الأزمة التى يعانيها الكاتب من جزاء الظلم الاجتماعى الجاثم على صدر الفلاح ، تلك الأزمة التى لا يفرجها ما للطبيعة من جمال وفتنة ، أو هى مشكلة

---

(١) ما تراه العيون لمحمود تيمور ص ٥ وما بعدها .

تكدير الإنسان بظلمة لصفاء الطبيعة وتشويهه بعدوانه لكل ما فيها من بهاء وحسن .

ولكى يقنعنا المؤلف بهذه القضية بأسلوب فنى ؛ أطلعنا على موقف لبعض النماذج البشرية ، التى تمثل قطاعات مهمة من قطاعات المجتمع ، واختار عربة القطار مسرحاً لهذا الموقف وما يدور به من حوار وتصرفات لهذه النماذج . فهناك شيخ وشركسى وعمدة وطالب وموظف ، ولكل رأيه فى قضية تعليم الفلاح والاهتمام بأمره ، ولكل أيضاً تصرفاته وسماته . ومن خلال ما يدور بينهم من حديث ، وما يبدو من كل منهم من أفعال ، وما يتسم به من سمات ؛ يصل المؤلف ويصل بنا أيضاً إلى ما يريد أن يقول . فالشركسى فى عنجهيته وكبريائه وأخذه ما ليس له دون أدنى مبادئ اللياقة ؛ إنما هو نموذج الإقطاعيين الغاصبين فى تلك السنين . والشيخ فى غفلته وخموله ، وفى آرائه المتخلفة وأحكامه المنافقة ؛ إنما هو نموذج بعض رجال الدين ، الذين كانوا فى غفلة وتخلف ومداهنة لذوى السلطان فى تلك الأحايين . والعمدة فى جهله وفظاظته وعدوانيته ليس إلا نموذج صنائع الحكام وذيول السلطة الغاشمة فى هذه العهود السود . والأفندى فى سطحيته وسلبيته ليس إلا نموذج الموظفين اللامبالين ، الراضين من الحياة بالمداراة والمحافظة على الراتب الذى يوفر حسن المظهر . أما التلميذ فهو فى رهافة حسه ، وإيجابيته ، ورفضه وشجاعته ؛ إنما هو نموذج الجيل الجديد ، الذى يعقد عليه الأمل لمصر الناضلة .

ويلاحظ كذلك أن القصة قد أثارت العطف على الفلاحين ، كما حركت السخرية من الإقطاعيين ، وهى فى الوقت نفسه قد نبهت إلى غفلة بعض رجال الدين وخطورة تخلفهم ، وأشارت بأصبع الاتهام إلى رجال الإدارة فى ذلك الحين . وما كانوا يرتكبون من جرائم القسوة والقهر مع أبناء الشعب الكادحين فى الأرض الطيبة .

ويلاحظ بعد ذلك كله ، أن القصة فى جملتها قد جاءت باللغة الفصحى البسيطة ، الخالية من التقعر ومن التنميق الأسلوبى معاً . وقد تخللها بعض ألفاظ

وتعبيرات من غير الفصحى ، ألجأت إليها ضرورة رسم بعض الشخصيات بأبعادها ، أو إنطاقها بما يلائمها ؛ مثل : « أدبسيس » التى قالها الشركسى فى رده على التلميذ . ومثل : « براڤو » التى قالها الموظف فى تعليقه على التلميذ أيضاً . والأولى من مكملات شخصية الشركسى ، والثانية توحى بتعلق الموظف ببعض المظاهر الغربية ، مما يؤكد سطحيته وتفاهته ؛ وكانت هذه إحدى خصائص محمد تيمور اللغوية ، حيث يستعمل أحياناً اللفظة العامية أو الأمية حين لا تسعف الفصحى .

ومعظم القصص الأخرى التى تضمها مجموعة « ما تراه العيون »[1] تتفق مع هذه القصة فى الخطوط الفنية العامة ، وإن خالفتها فى بعض التفاصيل . فهى قد سيطرت عليها روح النضال من أجل مجتمع مصرى أفضل . ومن هنا نراها تعالج موضوعات اجتماعية مستنبطة من الحياة اليومية ، وتصور شخوصاً من الناس العاديين ، وخاصة من المظلومين طبقياً والمنكوبين اجتماعياً . كما نرى هذه القصص فى جملتها تهتم برسم الشخصيات ، وتقديم المضمون من خلال حوار الأبطال وتصرفاتهم ، وما تؤول إليه الأحداث الدائرة بينهم . نرى ذلك فى قصة « عطفة المنزل رقم ٢٢ » ، التى تحكى حكاية رجل مستهتر فى سلوكه ، مضيق على زوجته ؛ يعربد ما شاء له شيطانه ؛ على حين يحبس زوجته بين جدران البيت ، وهو فى ذلك مطمئن إلى أن عرضه مصون ، وخاصة أنه ترك زوجته فى حراسة أمه ، وأمه كما يقول لصاحبه : « من النساء اللواتى لا تفلح معهن شدة ولا رجاء » وكان هذا الصاحب رفيقاً للزوج فى نزواته ولكنه كان أعزب . وتكذب ظنون الزوج حين يفتح هذا الرفيق الأعزب عينيه مرة على إحدى ضحاياه ، فإذا هى زوجة صديقه المطمئن وهماً إلى أنه أحكم على زوجته الأبواب ، وجعلها فى حراسة أمه اليقظة[1] ! ! .

ونرى ذلك أيضاً فى قصة « صفارة العيد » التى تتحدث عن يتيم فى يوم عيد ، وهو يصارع الحرمان ويتطلع فى لهفة إلى شىء من اللهو وبعض من

---

(١) اقرأ القصة فى : ما تراه العيون ص ١٧ وما بعدها .

السعادة كبقية الصبية فى ذلك اليوم ، ويدخل فى معارك مع بعض الصبية المحظوظين السعداء . وبرغم أنه ينتصر عليهم ، يظل عاجزاً عن الانتصار على فقره وحرمانه وتعاسته[١] .

ومحمد تيمور يميل أحياناً فى بعض قصصه إلى تحليل الميول ، والكشف عن الطبائع ، ولمس أغوار النفوس . وأوضح مثال لذلك قصة « كان طفلا فصار شاباً » . وهى قصة يصور فيها تطور عاطفة مربية إزاء ربيب نشأته ، ويبرز كيف تطورت هذه العاطفة من حب أم لطفل ، إلى عشق امرأة لفتى[٢] .

ولم تكن مجموعة « ما تراه العيون » مؤلفة كلها ؛ بل كان بعضها مقتبساً ، وقد صرح بذلك المؤلف فى أمانة . فقصة « ربى لمن خلقت هذا النعيم » قد اقتبس فكرتها من قصة لـ « موباسان » هى « ضوء القمر » . وقد قدم محمد تيمور لتلك القصة حين نشرها بمقدمة صرح فيها بأنه بدل أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ، ومصر كل شىء فيها ، حتى لم يبق من الأصل إلا روح الكاتب[٣] .

وهذه القصة — تحكى بعد التبديل — حكاية رجل غنى أراد أن يزوج ابنته بشاب من طبقته ، لكنها رفضت ، وأصرت على الرفض ، برغم ضغوط الأب وحزن الأم ، ولاذت بالصمت ، ولم تبح بسبب رفضها لهذا الزواج المأمول فى نظر الأبوين . وقد أرق الأب ذات ليلة ، فخرج إلى حديقة المنزل ، وراعه منظر القمر وهو يكسو بأشعته الفضية أشجار الحديقة ، فثار فى نفسه هذا السؤال « ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟ » وما انتهى من تساؤله حتى لمح فى الحديقة شبحين : فتاة حسناء وفتى وسيماً ، وكان الفتى يقول للفتاة : «أنا مرغم على تركك يا حبيبتى ، وإنى أقسم لك أنى سأبقى على عهد حبى الطاهر الشريف ، إلى أن يضم عظامى القبر » . وتبين الرجل أن الفتاة ابنته ، وأن الفتى

(١) انظر : ما تراه العيون ص ٤٧ وما بعدها .

(٢) اقرأ القصة فى : ما تراه العيون ص ٦٧ وما بعدها .

(٣) اقرأ القصة فى : ما تراه العيون ص ٥٧ .

هو حبيبها الذى رفضت زواج المصلحة من أجله ، فثار فى نفس الوالد هذا الجواب : « ربى إنك خلقت هذا النعيم للمحبين »[١] .

هذا وقد اتجه محمد تيمور أيضاً إلى كتابة المقالات والخواطر القصصية ، التى رأينا أصولها من قبل عند المنفلوطى . ولكن محمد تيمور خطا بها هى الأخرى خطوة أفسح ، حتى وصل فى بعضها إلى ما يمكن أن يسمى « اللوحة القصصية » ؛ وذلك لما فيها من تجسيم رائع لمفارقة ، أو رسم جيد لشخصية ، أو تسجيل حىّ لحدث ، أو تحريك درامى لخاطرة . كل ذلك مع البعد عن الخطابية المجلجلة ، والوعظ المتكلف ، والأسلوب المنمق . وأكثر هذه اللوحات تدور حول مقارنات بين الغنى والفقر ، والقوة والضعف ، والتقدم والتخلف ، وما إلى ذلك من تناقضات تمتلئ بها الحياة التى تزدحم بالمفارقات . ولولا أن المؤلف كان يجعل أساس هذه اللوحات أحداثاً عرضت له أو اتصلت به ، ولولا أنه يعلق عليها بما يريد أن يقدم من عبرة أو نقد أو فكرة إصلاح — لكانت هذه اللوحات أقاصيص من الطراز الجيد[٢] .

ومن نماذج تلك اللوحات[٣] : لوحة « لبن بقهوة ولبن بالتراب » التى يقول فيها :

« صباح اليوم ، بعد أن صحوت من نومى ولبست ملابسى ، أتتنى الخادمة بالفطور لآكل ثم أخرج . ألقيت نظرى على الطعام ، فوجدته مختلف الألوان ، من جبن وزيتون وبيض ولبن وقهوة . وكانت لى شهية للأكل فأكلت من الجبن والزيتون والبيض حتى شبعت ؛ ثم نظرت للبن

(١) اقرأ القصة فى : ما تراه العيون ص ٥٧ وما بعدها .

(٢) انظر : عباس خضر — القصة القصيرة فى مصر منذ نشأتها حتى سنة ١٩٣٠ ص ١٢٤ ويحيى حقى : فجر القصة ص ٦١ .

(٣) جمعت هذه اللوحات تحت عنوان : « خواطر » ونشرت ضمن المجلد الأول من مؤلفات محمد تيمور ، وهو المجلد الذى عنوانه : « وميض الروح » . ثم نشرت ملحقة بمجموعة قصص « ما تراه العيون » .

والقهوة وقلت لنفسي : (إني أشرب اللبن مع القهوة صباح كل يوم ، وقد شبعت من غيره اليوم ، وليس في مقدوري أن أضيف إلى مافي معدتي من اللبن شيئاً) . وقمت لأرتدي ملابسي ، وإذا بي أرى كلبي يبصبص لي بذنبه ، فأفرغت ما كان في فنجاني من اللبن في وعاء الكلب وتركته والوعاء .

« ركبت ركاب الرمل حتى الإسكندرية ، وقضيت بعض حوائجي ، ثم أردت الرجوع ، فانتظرت في المحطة قليلا مترقباً القطار الذي يقلني حتى المحطة التي أسكن فيها ، وإذا بي أرى رجلا يبلغ الخمسين يسير وراءه طفل — ما شككت في أنه ولده — يحمل معه قدراً مملوءاً بسائل لا أعرفه ، وحاولا ركوب قطار كان قد غادر المحطة وابتعد عنها قليلا . وإذا بالولد يهوي على الأرض ، والأب يهوي فوقه ، ولحسن حظهما لم يصابا بسوء . ولكن القدر قد انكسر وسال ما فيه على الأرض ، وكان لبناً ناصع البياض . فنظر إليه الرجل نظرة ملؤها الأسف ، وكادت الدموع تسيل من عينيه . ثم سار في طريقه مع ابنه ، وكأنه تفاءل شراً مما حدث فعاد من حيث أتى . لم ألبث في طريقي قليلا حتى رأيت طفلين من أطفال شوارع الإسكندرية يتسابقان لمكان الحادثة ، وكانا لابسين من الملابس مالا يحجب من جسديهما إلا القليل ، عاريي الرأس ، حافيي الأقدام ، تتراكم على جبهتيهما وملابسهما القاذورات والأوساخ ، تسابقا لمكان الحادثة ، ولما وصلا إليه ركعا على الأرض ولبثا يلحسان اللبن ، وكان لبناً بالتراب لا بالقهوة .

بالله أترفض نفسي في هذا الصباح فنجان لبن بقهوة ، وترضى نفسا هذين الفقيرين لبناً ممزوجاً بالتراب ؟ ! »[1] .

وهكذا نرى أن أواخر هذه الفترة قد شهدت ميلاد القصة القصيرة كما شهدت ميلاد الرواية الفنية[2] . وقد جاءت هذه ، ثم تلك ، على

---

(١) ما تراه العيون (الطبعة الثانية سنة ١٩٢٧) ص ١٢٧ .

(٢) كان ميلادها على يد الدكتور محمد حسين هيكل حين نشر سنة ١٩١٢ .

يدى كاتب من ذوى الثقافة الأجنبية ، ومن المتصلين بالأدب الغربى . لهذا جاءت فى بنائها الفنى على نمط الشكل الأوربى ، وإن لم تخل من بعض الرواسب العربية .

على أنه يلاحظ أن القصة القصيرة قد تأخر ميلادها عن الرواية الفنية نحو خمس سنين [١] . ولعل السبب فى ذلك هو أن ارتباط القصة القصيرة بالواقعية أشد ، ومعالجتها لأحوال الناس العاديين أكثر ، والتحامها بالروح القومية أقوى . فكان أن ظهرت مع سنوات غليان المجتمع بالروح القومية ، والتفاته بعطف إلى العناصر الكادحة ، وتأمله بمرارة لواقعه المتناقض ؛ وهذه السنوات هى السنوات التى تمخضت عن ثورة سنة ١٩١٩ ،التى سيشب بعدها الفن القصصى كله ولا يقف عند مرحلة الميلاد .

٤ — المسرحية وأولية الأدب المسرحى :

تضاعف النشاط المسرحى فى مصر خلال هذه الفترة ،بعد أن ولد المسرح ونشط فى الفترة السابقة . وكان تضاعف هذا النشاط بسبب قدوم فرقة شامية جديدة ، هى فرقة أبى خليل القبانى [٢] ؛ فقد قدم على مصر سنة ١٨٨٤ وعمل فى الإسكندرية أولا ، ثم عاد إلى القاهرة وعمل على مسرح « الأوبرا » وتنقل بعد ذلك بفرقته فى عدد من الأقاليم والعواصم المصرية [٣] .

وهكذا أصبح فى مصر عدد من الفرق التمثيلية ، كفرقة يوسف الخياط وفرقة سليمان القرداحى ، وفرقة أبى خليل القبانى . وبهذا زاد التنافس بين تلك الفرق ، وتضاعف النشاط فى مجال المسرح ، فكثر جمهوره ، وتعدد الكاتبون له من شاميين ومصريين . وقد كان فى مقدمة هؤلاء الكتاب

---

(١) ظهرت أول قصة قصيرة فنية على يد محمد تيمور وهى قصة « فى القطار » سنة ١٩١٧ . ومن قبل ظهرت رواية زينب على يد الدكتور محمد حسين هيكل سنة ١٩١٢ .

(٢) انظر : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، للدكتور يوسف نجم ص ٦٠ — ٦٨ .

(٣) المصدر السابق ص ١١٥ وما بعدها .

المسرحيين فى هذا العهد المبكر ، محمد عثمان جلال[١] ، الذى ترجم للمسرح ومصّر ، كما ألف كذلك بعض الأعمال المسرحية . ومن ترجماته تلك المجموعة التى نشرها سنة ١٨٨٩ باسم « الروايات المفيدة فى علم التراجيدة » ، متضمنة ترجمة لثلاث مسرحيات للشاعر الفرنسى الكبير « راسين » هى : « إستر » و« أفغانية » و« إسكندر الأكبر » . ومن تمصيراته تلك المجموعة التى نشرها سنة ١٨٩٣ باسم « الأربع روايات من مختارات التياترات » مشتملة على أربع مسرحيات من ملاهى المسرحى الفرنسى العظيم « موليير » . وتلك المسرحيات هى : « الشيخ متلوف » و« النساء العالمات » و« مدرسة الأزواج » و« مدرسة النساء » . كذلك ألف محمد عثمان جلال مسرحية « المخدّمين » التى عالج فيها موضوعاً اجتماعيًّا ، هو حيل المخدمين ، ووسائلهم فى السيطرة على الخدم وإفسادهم على مخدوميهم . وقد كتب تلك المسرحية بالزجل المصرى ، الذى اختاره من قبل لغة لترجماته وتمصيراته[٢] .

غير أن نجاح القبانى وفرقته لم يقف عند إنعاش النشاط المسرحى ومضاعفة الاهتمام بالمسرح والكتابة له ؛ وإنما تجاوزه إلى شيئين مهمين ؛ وهما توجيه الاهتمام إلى المسرحية التاريخية العربية ، ثم العناية باللغة الفصحى والشعر فى كتابة المسرحية ، فقد كان القبانى يميل إلى المسرحيات المستمدة من التاريخ العربى أولا ، وكان يفضل للغتها الفصحى التى يتخللها الشعر ثانياً . ولمّا كان يقدم المسرحيات وفيها مشهيات كثيرة تلائم الأذواق فى ذلك الحين ، من أغان

---

(١) ولد فى إحدى بلدان بنى سويف سنة ١٨٢٨ ، وتدرج فى التعليم من الكتاب إلى تجهيزية قصر العينى إلى مدرسة الألسن ، ثم اشتغل فى سلك القضاء ، فعمل بالمحاكم المختلطة والاستئناف . وتوفى سنة ١٨٩٨ . اقرأ عنه فى : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١١ ، وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان جـ ٤ ص ٢٢١ ، وفى الأدب الحديث لعمر الدسوقى جـ ١ ص ٨٩ وما بعدها ، والفن القصصى لمحمود شوكت ص ٧١ وما بعدها .

(٢) انظر : المسرحية فى الأدب العربى الحديث للدكتور يوسف نجم ص ٢١٨ — ٢٢١ ، ثم ٢٧٣ — ٢٨٨ ثم ٤٣٠ — ٤٣٢ . وانظر : شعراء مصر وبيئاتهم للعقاد ص ١١٧ ، والمسرحية لعمر الدسوقى ص ١٨ ، وفى الأدب الحديث للمؤلف نفسه جـ ١ ص ٩١ .

وإنشادات ورقصات[١] ، فقد كثر الإقبال على مسرحياته ، ونجح هذا الاتجاه الذى وجه إليه المسرحية ، نحو التاريخ العربى أولا ، ثم نحو اتخاذ الفصحى والشعر لغة للمسرح ثانياً. وبرغم أن الفصحى التى كانت تكتب بها مسرحيات القبانى ، قد كانت مفعمة بالمحسنات التى فى مقدمتها السجع ، وبرغم أن الشعر لم يكن ملائماً دائماً للموقف أو مؤدياً وظيفة فى البناء المسرحى ؛ قد كان هذا الاتجاه متفقاً إلى حد كبير مع الاتجاه الأدبى العام فى ذلك الحين ، هذا الاتجاه الذى عرفنا أنه كان يهتم بالتراث ، ويتشبث بالماضى ، حتى يحاول أن يصطنع فى بعض مجالات الفن القصصى لغة المقامات ، باعتبارها لغة الفن القصصى البارز ، الذى عرف فى عهود الازدهار[٢] .

ومهما يكن من أمر ، فقد ساعد نجاح مسرح القبانى على السير فى اتجاهه وتجويده . كما ساعد على دفع المسرح خطوة إلى الأمام . فقد انفصل إسكندر فرح عن فرقة القبانى وألف فرقة سنة ١٨٩١ . واستعان بالشيخ سلامة حجازى[٣] ، مواصلا الاتجاه الغنائى ، إلى أن انفصل عنه الشيخ سلامة حجازى سنة ١٩٠٥ ، فاعتمد على المسرحيات غير الغنائية ، واجتذب إلى الكتابة المسرحية طائفة من الأقلام الممتازة ، مثل مطران ونجيب الحداد وفرح أنطون وغيرهم ، ممن ألفوا وترجموا عن الإنجليزية والفرنسية[٤] .

كذلك واصل الشيخ سلامة حجازى نشاطه المسرحى الغنائى بعد أن استقل وكون له فرقة خاصة ، وعنى عناية بالغة بالملابس والمناظر وروعة

---

(١) انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٢٢ ، والمسرحية لعمر الدسوقى ص ١٨ وما بعدها .

(٢) اقرأ ما كتب عن ذلك الاتجاه فى مبحث النثر فى هذا الفصل ، فقرة ٣ – مقال (أ) – الرواية الاجتماعية المقامية .

(٣) اقرأ عنه فى : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٣٥ – ١٤٩ ، والمسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ١٢ .

(٤) المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ١٢٥ – ١٣٢ .

العرض ، وأنشأ « دار التمثيل العربى » ، واهتم إلى درجة كبيرة بالروايات التاريخية ، مثل « صلاح الدين » و« زنوبيا » و« غانية الأندلس » . هذا بالإضافة إلى الروايات المترجمة والمؤلفة الأخرى . وقد كان الشيخ سلامة يغنى فى مواقف من رواياته، كما كان يغنى أيضاً بين الفصول ،وكان هذا الغناء من أهم عوامل جذب الجمهور إلى المسرح فى تلك الأحايين [١] .

ثم خطا المسرح المصرى أهم خطواته نحو الفن الصحيح ، وذلك حين ألف جورج أبيض [٢] فرقتـــه المسرحية ، بعد عودته سنة ١٩١٠ من دراسة التمثيل فى فرنسا . وقد استهلت هذه الفرقة عملها بتقديم مشهد شعرى من تأليف حافظ إبراهيم هو « شهيد بيروت » فى مارس سنة ١٩١٢ ، ثم قدمت الفرقة فى نفس الشهر مسرحية « أوديب» ثم قدمت « لويس الحادى عشر » ثم « عطيل » . والأولى ترجمة فرح أنطون ، والثانية ترجمة إلياس فياض ، والثالثة ترجمة مطران . وبرغم استهلال جورج أبيض بالمسرحيات المترجمة ، قد اهتم بعد ذلك بالروايات التاريخية العربية ، مثل « صلاح الدين ومملكة أورشليم » و« الحاكم بأمر الله » [٣] . ومع جورج أبيض وما قدم من روايات على أسلوب مسرحى فنى [٤] ، يكون المسرح المصرى قد جاوز طور النشأة، وتكون المسرحية الصحيحة قد ظهرت أولياتها ، ويكون الأدب المسرحى فى مصر قد رأى النور ، وظهرت نماذج وليدة منه ، وخاصة فى أواخر تلك الفترة التى تنتهى بثورة ١٩١٩ .

---

(١) المصدر السابق ص ١٤٨ — ١٤٩ .

(٢) اقرأ عنه فى المصدر السابق ص ١٥٢ — ١٦٥ . وطلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٤٣ وما بعدها .

(٣) المسرحية للدكتور نجم ص ١٥٤ — ١٥٧ .

(٤) انظر : المسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ١٢ — ١٦ ، والمسرحية للدكتور نجم ص ١٥٧ .

(أ) مسرحية المعتمد بن عباد :

ولكن ما هى تلك المسرحيات التى يمكن أن تعتبر أول الأدب المسرحى المصرى الحديث . الحق أنه يمكن أن تعتبر مسرحية « المعتمد بن عباد » أول مسرحية تدخل فى هذا الباب . وقد ألفها إبراهيم رمزى[1] سنة ١٨٩٢ معتمداً على فترة تاريخية تتصل بتاريخ العرب فى الأندلس ، ومختاراً من بين صفحاتها ثلاث حوادث كبيرة . الأولى ماكان بين الملك الأندلسي المعتمد بن عباد ووزيره الشاعر أبى بكر بن عمار ، من صداقة انتهت بعداوة أدت إلى قتل الوزير . والثانية غزو الأذفونش (ألفونسو السادس) لإشبيلية واستنجاد الأندلسيين بالمرابطين فى شمال أفريقيا ، ومجىء يوسف بن تاشفين لنجدة أهل الأندلس ، ثم عودته إلى المغرب وقد طمع فى الاستيلاء على تلك البلاد التى استنجدت به . أما الحادثة الثالثة ، فهى ما كان من أمر هذا الجيش الذى خلفه ابن تاشفين فى الأندلس ، وماكان من تقويضه لملك المعتمد وأسره ، ثم نقله إلى سجن أغمات فى شمال إفريقيا ، حيث قضى نحبه بعد أن فجع بوفاة زوجته اعتماد .

والواقع أن تلك المسرحية لم تكن ناضجة ولا قريبة من الناضجة ، وذلك لأن المؤلف قد اقتصر على سرد المعلومات التاريخية عن طريق الحوار ، دون أن يضيف شيئاً أو يحذف شيئاً ، كما تقتضى طبيعة التأليف المسرحى المعتمد على مادة التاريخ . ومن هنا جاءت المسرحية على كثير من التفكك ، وليست فيها مراعاة لإطارى الزمان والمكان المعقولين ، كما أنها لاتعطى تفسيراً مقنعاً لما وراءها من مآس ، ولا هدفاً محدداً لما تعرضه من أحداث . وكل ما فى الأمر أنها أشبه بفصول التاريخ التى اتخذت شكل المسرحية ولغة الحوار الدرامى .

---

(١) اقرأ عنه فى : المسرح النثرى للدكتور مندور الحلقة الأولى . وفى : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٤٧ وما بعدها .

وقد كتبت تلك المسرحية باللغة الفصحى المسجوعة ، وتخللتها قطع وأبيات من الشعر ، مما أضاف إلى عيوبها السابقة عيباً آخر ، هو عيب اللغة المصنوعة التى لاتلائم الشخصيات وتطور الأحداث وتَصَوّر الجو ، بقدر ما ترضى نزعة الالتفات إلى التراث وإرضاء حاجة المشاهدين (١) .

على أننا إذا تذكرنا أن تلك المسرحية قد كتبت فى هذا العهد المبكر ، وتحت تلك الظروف التى عرفناها ، وماكان فيها من عامية وركاكة من جانب ، ومحافظة واهتمام بالفصحى ورعاية للتراث من جانب آخر ، إذا تذكرنا ذلك عطفنا على تلك المحاولة المبكرة واعتبرنا صاحبها رائداً مستحقاً للثناء .

(ب) مسرحية على بك الكبير :

وإذا كانت مسرحية « المعتمد بن عباد » أول الأدب المسرحى النثرى ، فإن « على بك الكبير » لأحمد شوقى أول الأدب المسرحى الشعرى . وقد ألفها شوقى وهو فى باريس سنة ١٨٩٣ ، بعد أن أتيح له أن يتصل بالأدب الفرنسى ويشاهد المسرحيات فى العاصمة الفرنسية .

وقد صور شوقى فى تلك المسرحية عصر المماليك ، وما فيه من مساوىء سياسية واجتماعية . واختار بطلا لمسرحيته على بك الكبير ، الذى كان مملوكاً طموحاً ، استقل بمصر عن الأتراك ، وتلقب بلقب سلطان سنة ١٧٦٩ ، ووسع رقعة ملكه بالاستيلاء على اليمن وجدة ومكة ، ثم غزة ونابلس والقدس ويافا وصيدا ودمشق . وقد احتال الأتراك لدرء خطر هذا المملوك ، باصطناع مملوك آخر هو محمد أبو الذهب ، الذى كان على بك الكبير قد تبناه من قبل ورباه ، فغدر أبو الذهب بعلى بك الكبير ، بإيعاز من الأتراك ، وما زال به حتى قتله ، وخلفه فى الولاية على مصر . وقد رأى المؤلف أن يضيف إلى ذلك الصراع بين على بك الكبير ومحمد أبى الذهب ، قصة غرام بين مملوك ثالث هو

---

(١) انظر : المسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٢٩٨ وما بعدها ، والمسرح النثرى للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٣٠ وما بعدها .

«مراد بك»، وبين« آمال » مملوكة على بك الكبير ، التى اتخذها زوجة. وربط شوقى القصتين التاريخية والخيالية ؛ فجعل « مراد بك » يساعد « محمد أبا الذهب » ، ويتآمر معه لكى يفوز بمحبوبته « آمال » بعد قتل زوجها . ورغبة فى تقديم مفاجأة مسرحية ، جعل المؤلف « مراد بك » يكتشف فى آخر المسرحية أن حبيبته « آمال » إنما هى أخت مجهولة له ، والذى يكشف عن هذا السر هو أبوها وأبوه ، النخاس مصطفى الياسرجى .

هذا وقد كتب شوقى تلك المسرحية شعراً ، ولكنه كان دون شعره الذى عرفناه بعد ذلك ، حين عاد إلى كتابة المسرحيات ، بعد أن هجرها من أيام كتابة هذه المسرحية إلى سنة ١٩٢٧ . وهناك عيب آخر وهو غلبة الشعر الغنائى على الشعر الدرامى فيها ، وكان هذا العيب مما وجه إلى شوقى فى مسرحياته الأولى ، ثم حاول التخلص منه فى المسرحيات المتأخرة ، كما حاول أن يتخلص منه ومن العيب السابق ، حين أعاد كتابة تلك المسرحية سنة ١٩٣٢ . وهناك عيب آخر فى تلك المسرحية حاول شوقى أن يتلافاه حين أعاد كتابتها ؛ وهو بعض زلات يصف فيها الشعب المصرى بالضعف والذلة ، ليجسم ما أراد من تصوير المماليك بالقوة والعنف .

على أن فى تلك المسرحية عيباً أبلغ من كل تلك العيوب ، قد حاول شوقى أن يصححه حين أعاد كتابة المسرحية ولكنه لم يوفق تماماً ، هذا العيب هو عجز البطل عن كسب عطف المشاهدين ، مما يفقد المسرحية عنصر الإثارة وحرارة « الدراما » وقوة الانفعال . وذلك لكون البطل شخصية سيئة لا تجلب العطف ؛ لأنها من شخصيات المماليك الغادرين الشريرين[1] .

ومع ذلك قد توفرت للمسرحية عناصر فنية أخرى تجعلها أكثر نجاحاً من المسرحية النثرية التى كتبها إبراهيم رمزى باسم « المعتمد بن عباد » . وأهم

(١) انظر : مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور ص ٤٠ وما بعدها ، والمسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت ص ١١٠ — ١١١ والمسرحية للدكتور يوسف نجم ص ٣٠٢ وما بعدها .

تلك العناصر الفنية فى مسرحية شوقى ، هى : الحبكة ، والتعقيد ، والحل ، والتشويق ، والمفاجآت ، وحيوية الحوار إلى حد كبير[١] . وبرغم ذلك لم تصادف النجاح الذى كان شوقى ينتظره ، ولم ير تشجيعاً يدفعه إلى مواصلة الكتابة للمسرح فى ذلك العهد المبكر ، فآثر الشعر الغنائى . واهتم منه بشعر المدح وما يشبهه من الشعر السياسى والاجتماعى ، الذى يحقق له التفوق بسرعة ويوصله إلى منصب شاعر الأمير ، ثم أمير الشعراء . وظل لا يعاود الكتابة للمسرح إلى سنة ١٩٢٧ ، حين تقدم الوعى الفنى ، وازدهر المسرح المصرى وظهرت فرق تمثيلية جيدة ، فعاد يكتب سلسلة مسرحياته المعروفة ، ثم يعيد مسرحيته الأولى ويحاول تلافى بعض ما كان فيها من عيوب[٢] .

وهكذا يمكن اعتبار هذين العملين بداية الأدب المسرحى المصرى .. وقد تبعث هذين العملين أعمال أخرى لمؤلفين مصريين آخرين ، وهى أعمال تتفاوت فى قربها من المسرحية الفنية الناضجة ، ولكنها جميعاً تشترك فى أنها تمثل الطلائع الأولى لهذا الفن ، كما تشترك فى أنها تمثل روح العصر إلى حد كبير . وهذا يتضح فى اتجاهها إلى التاريخ العربى المجيد واستلهامه أولا ، ثم فى الاهتمام باللغة الفصحى ومزجها بالشعر ثانياً ، ثم فى التعريض ببعض المفاسد التى جرها الاحتلال ، ويحاول المصريون التخلص منها آخر الأمر . ومن أمثلة ذلك ، مسرحية « فتح الأندلس » لمصطفى كامل ، التى ضمنها بعض الخطب والشعر الحماسى والأناشيد ، وهاجم فيها الطغيان والاحتلال ، متأثراً بموقفه كزعيم لحركة تحررية وطنية[٣] . ومن أمثلة تلك المسرحيات أيضاً « حياة مهلهل ابن ربيعة ، أو حرب البسوس » لمحمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطى مرعى ، ثم « حياة امرئ القيس » للمؤلفين نفسيهما . وهاتان المسرحيتان الأخيرتان تقومان تقريباً على سرد التاريخ والقصائد دون إعمال خيال أو تصرف فنى ،

---

(١) مسرحيات شوقى لمندور الحلقة الأولى ص ٤٧ ، والمسرحية لنجم ص ٣٠٣ .

(٢) مسرحيات شوقى لمندور ص ٤٠ .

(٣) المسرحية ليوسف نجم ص ٣١٠ وما بعدها .

يحول مادة التاريخ إلى عمل مسرحي حي [١] ؛ فهما دون المسرحيات الأخرى، ولكنهما تدخلان فى نتاج تلك المرحلة المبكرة ، وتتسمان بالطابع العام ، الذى يستلهم التاريخ ويرعى الفصحى والشعر .

(ج) مسرحية أبطال المنصورة :

ثم تخطو هذه المرحلة البادئة خطوات أفسح ، وتظهر بعض المسرحيات الأدنى إلى النضج ، والتى تمثل أحسن ما عرفت تلك الفترة من أدب مسرحى. وتأتى فى مقدمة هذه المسرحيات مسرحية « أبطال المنصورة » التى ألفها إبراهيم رمزى سنة ١٩١٥ ، بعد أن تمكن من فن الأدب المسرحى ، واكتسب فيه ثقافة أجنبية ، هيأتها له رحلته إلى إنجلترا ، ودراسته فيها للأدب التمثيلى ، واختلافه إلى المسارح الإنجليزية ، أيام ازدهار مسرحيات « إبسن » و « برناردشو »[٢] .

ومن هنا جاءت مسرحية « أبطال المنصورة » خالية من أهم تلك العيوب التى شابت مسرحيته السابقة « المعتمد بن عباد » ، فقد جاءت مسرحية بعيدة عن أن تكون مجرد سرد للتاريخ ؛ بل فيها من التاريخ فقط ما يخدم الهدف ويلائم الفن . وفيها من الخيال والإبداع إضافات وتعديلات ، لا تتنافى مع روح التاريخ ولا مع منطق الحياة . وهذه الإضافات والتعديلات تعين فى الوقت نفسه على خلق الحركة الدرامية، واستخدام عنصر التشويق والمفاجأة، ثم توفير الصراع الداخلى والخارجى . حتى لقد اعتبر بعض النقاد الكبار هذه المسرحية من أروع ما كتب فى هذا الفن فى الأدب العربى ، بل قال « لعلها تسمو إلى مستوى الأدب الفنى العالمى الرفيع »[٣] .

وتصور مسرحية « أبطال المنصورة » جانباً من الحروب الصليبية التى

---

(١) المصدر السابق ص ٣٢١ — ٣٢٥ .

(٢) المسرح النثرى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ٣٥ .

(٣) المصدر السابق .

جرت فى مصر ، وانتهت بانتصار أمرائها محسن وأقطاى وبيبرس ، على تلك الحملة الفرنسية التى نزلت دمياط بقيادة لويس التاسع ، وانتهت بمعركة المنصورة التى قتل فيها بيبرس أخا الملك لويس . ثم أسر الملك نفسه وسجنه فى البيت المعروف ببيت القاضى لقمان فى المنصورة ، وأخيراً أطلق الملك الفرنسى بفدية كبيرة بعد أن تعهد بألا يعود إلى مثل تلك الحرب .

وقد طعم المؤلف تلك الأحداث البسيطة بعناصر خيالية لا تتعارض مع روح التاريخ ولا مع منطق الحياة الإنسانية ، فابتكر شخصيات خيالية ، واستخدمها فى تحريك الأحداث وإثارة التشويق وإعداد المفاجآت ، وحقق بها عنصراً دراميا هاما فى المسرحية . ومن تلك الشخصيات شخصية هبة الله ، الذى رسمه طبيباً خاصًّا للملك الصالح أيوب ولزوجته شجرة الدر ، وجعله يلعب فى المسرحية دور الدسيسة على المسلمين. ويبرر المؤلف ذلك بجعل أصله فرنسيا ، ولكنه تربى فى مصر ، فلم ينس أصله والعمل لمصلحة الفرنسيين ضد من ائتمنوه على أنفسهم . وينتهى أمر هذا الخائن بأن يفضح ، ويقتله بيبرس فى نهاية المسرحية .

ولم يفت المؤلف أن يقيم عقدة غرامية خلال تلك الأحداث ، فيجعل بيبرس محبا لصفية أخت شجرة الدر ، ويدخل هبة الله منافساً له فى هذا الغرام .

ومع أن الهدف الأساسى للمسرحية قد كان إظهار بطولة المسلمين وسماحتهم فى الحروب الصليبية ، وانتصارهم بفضل شجاعتهم دون التجاء إلى الخديعة والغش كما كان يفعل الصليبيون خلال حروبهم مع المسلمين ؛ لم يغفل إبراهيم رمزى جوانب الضعف البشرى الطبيعى الذى فى نفوس الأبطال المسلمين كبشر. وقد تجلى ذلك فى البطل الكبير بيبرس . وذلك حين صوره المؤلف فى بعض المواقف محتاجاً إلى العطف ، ظامئاً إلى الحنان كغيره من الرجال . ومن تلك المواقف ، هذا الموقف الذى كان بينه وبين شجرة الدر ، والذى يشكو فيه لوعته لغياب حبيبته صفية ، التى كان قد أخفاها الدسيسة « هبة الله » .. وهذا جزء من الموقف :

شجرة الدر : (بصوت هادئ) يا مرحباً بك يا ركن الدين .

بيبرس : لمثل هذا الصوت فزعت نفسي ، إلى مثل هذا الحنان تطلع قلبي ، إلى مثل هذه النظرة المشفقة ظمأت روحي. املكي على أساي، املكي على دمعة عيني (يضع وجهه بين راحتيه) إنى أكاد أجن يا أختاه (تخنقه العبرات) .

شجرة الدر : روح عنك يا ركن الدين ، أتيأس من رحمة الله ؟..

بيبرس : آه يا مولاتي . لقد بحثت عن صفية فى كل مكان ، لكنى لم أوفق إلى خبر عنها . سألت البوادى والقفار ، وفتشت الخرائب والديار ، فلم تحر جواباً ، ولقد طالما تمثلتها فى سفرتى تستصرخ فأصرخ من أعماق قلبي : لبيك .. لبيك .. ثم أنتبه فلا يجيبنى إلا الصدى ، حتى تغشانى غاشية جنون ، فأهيم على وجهى فى البرارى ... ثم أصرخ : . . ها أنذا ، لبيك . . إلى أن أذعرتُ طير قلبي المسكين بصراخي . وتريننى الآن كالطفل ، لا يخفف حزنى دمعة أذرفها ، أو أم آوى إليها . إنى أكاد أجن ، أجن ، أواه . . [(١)]» .

وقد رأى بعض النقاد أن إبراهيم رمزى قد عنى فى تلك المسرحية بالأسلوب أكثر من عنايته بالمعانى ، وذلك لما يرى من جودة أسلوبه وأناقته . وواضح أن هذا الرأى بعيد عن الدقة ؛ فأسلوب إبراهيم رمزى فى مثل هذه المسرحية — برغم جودته والتأنق فيه — أسلوب غزير المعانى نابض بالحركة النفسية والحركة الدرامية . وتلك الأناقة فى اللغة قد أضفت على لغة المسرحية جمالا ، دون أن تنال شيئاً من طبيعة الحوار الفنية . ولا تزال اللغة الفصحى الجيدة السبك — حتى اليوم — خير وسيلة للتعبير فى المسرحيات التاريخيـة بنوع خاص [(٢)].

---

(١) المسرح النثرى للدكتور مندور الحلقة الأولى ص ٣٧ — ٤١ .

(٢) المصدر السابق ص ٤١ .

هذا وقد كان فرح أنطون — وهو من إخواننا السوريين المتمصرين — قد كتب سنة ١٩١٤ مسرحية مشابهة باسم « صلاح الدين ومملكة أورشليم »، قبل أن يكتب إبراهيم رمزى مسرحيته ، مما يحتمل معه أن يكون اللاحق قد تأثر بالسابق . ومع إمكان ذلك ، جاءت مسرحية إبراهيم رمزى أرقى من الناحية الفنية ؛ وذلك لقرب الأحداث المتخيلة من ممكنات الحياة والتاريخ ثم لروعة أسلوب إبراهيم رمزى وغزارته وتركيزه[١] .

---

(١) المصدر نفسه ص ٤٣ — ٤٤ .

الفصل الرابع

فترة الصراع

من أعقاب ثورة ١٩ إلى قيام الحرب العالمية الثانية

١٩٢٢ ـ ١٩٣٩

دوافع الصراع ومجالاته

١ – بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية :

لقد خرجت مصر من ثورة ١٩١٩ ببعض المكاسب ، وخطت فى سبيل حريتها بعض الخطوات . فقد اضطرت بريطانيا إلى إعلان تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ ، الذى نص على إنهاء الحماية المفروضة على البلاد ، ثم أعلن الاستقلال ، وصدر الدستور ، فسجل أن جميع السلطات مصدرها الأمة ، وقرر أن الحرية الشخصية مكفولة ، وأن حرية الرأى والصحافة مضمونة ، كما قرر حق الأمة فى حكم نفسها ، وحقها فى أن يكون لها برلمان يمثل إرادتها . ثم أجريت الانتخابات وفاز بالأغلبية حزب الوفد ، الذى كان يمثل العناصر الوطنية حينذاك ، فأسند إلى رئيسه سعد زغلول تأليف الوزارة . ثم افتتح البرلمان [١] ، وبدأت البلاد تستشعر الحرية والسيادة ، وتأمل أن تمضى فى طريق النصر ، محافظة على حقوقها بالدستور ، معلنة إرادتها بالبرلمان ، محققة لتلك الإرادة بالحكومة الوطنية .

غير أن هذا الأمل لم يعش طويلا ؛ فقد تآمر القصر والإنجليز على استقلال مصر الوليد ، وعلى دستورها الذى لم يجف مداده ، وعلى برلمانها الذى لم تطو أعلام الاحتفال به . أما القصر ، فكان يرى أن الدستور منحة منه ، وأن السلطة العليا فى البلاد يجب أن تكون له [٢] . وأما الإنجليز فكانوا يريدون للاستقلال أن يكون شكلا لا مضموناً ، وللدستور أن يكون ملهاة تحول النضال الوطنى ضدهم ، إلى صراع سياسى على الحكم . كما كانوا يريدون من البرلمان أن يخرج سياسيين أمعات ، يربطون بلادهم ببريطانيا ربطاً

---

(١) اقرأ تفصيل أحداث هذه السنوات فى كتاب : « فى أعقاب الثورة المصرية » لعبد الرحمن الرافعى ، ج ١ ص ٣٩ وما بعدها .

(٢) انظر : المصدر السابق ج ٢ ص ٢٣٧ وما بعدها إلى ٢٤٢ .

توثقه جمهرة الأصوات [١] . وقد ساعد بعض زعماء ثورة ١٩ على نجاح هذه المؤامرة ، وذلك بتعلقهم بالحكم وميلهم إلى السلطة ، وتمكينهم للأهواء الشخصية والمكاسب الذاتية . وقد استغل كل من القصر والإنجليز هذا الضعف فى نفوس هؤلاء الزعماء ، فوجهوا الضربات إلى الاستقلال والدستور والحكم الوطنى ، بل إلى هؤلاء الزعماء أنفسهم ؛ حيث ضربوا بعضهم بالبعض ، وأحالوا طاقاتهم الوطنية النضالية ، إلى خصومات حزبية نفعية . وهكذا أصبح القصر والإنجليز والزعامات المنحرفة فى جانب العدوان على الحرية والدستور ، وأصبحت القوى الوطنية — تقودها بعض الزعامات المخلصة — فى جانب الدفاع عن الحرية والدستور ومكاسب ثورة ١٩ على وجه العموم .

وقد سجل تاريخنا الحديث أن القوى الوطنية كانت تمكن للزعامات المخلصة من السلطة عن طريق الانتخاب والسير على هدى الدستور . وأن القوى العدوانية المتحالفة ضد مكاسب الشعب ، كانت تمكن للزعامات المنحرفة من السلطة عن طريق الانقلابات والمؤامرات والاعتداء على الدستور . فقد جاءت القوى الوطنية بسعد زغلول إلى الحكم عن طريق الدستور والبرلمان فى أوائل سنة ١٩٢٤ فأطاحت القوى العدوانية بسعد فى أواخر العام نفسه ، وجاءت بزيور ومكنت له عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان [٢] . ثم جاءت القوى الوطنية — بعد نضال — بمصطفى النحاس الذى خلف سعداً فى رياسة الوفد ، وكان يتمتع بتأييد الأغلبية البرلمانية وبمساندة الدستور حين جاءت به إلى الحكم تلك القوى الوطنية سنة ١٩٢٨ . ولكن القوى العدوانية المتحالفة ضد حرية الشعب ودستوره ، قد أطاحت به فى نفس العام ، وجاءت بمحمد محمود عن طريق تعطيل الدستور وحل البرلمان [٣] . وبعد نضال آخر جاءت القوى الوطنية بمصطفى النحاس للمرة الثانية إلى الحكم

---

(١) انظر : Allenby in Egypt : Viscount wavell, P. 104.

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ص ١٣٥ وما بعدها و ١٩٥ وما بعدها .

(٣) انظر : المصدر السابق جـ ١ ص ٢٢٩ وما بعدها وجـ ٢ ص ١١ ، ٥٢ .

فى أول سنة ١٩٣٠ ، وكان ذلك عن طريق الانتخابات ورعاية نصوص الدستور ؛ ولكن قوى العدوان ما لبثت أن أطاحت به وجاءت بصدقى بعد شهور من نفس العام . وكان هذا الانقلاب — ككل الانقلابات السابقة — عن طريق تعطيل البرلمان والعبث بالدستور . بل إن هذا الانقلاب قد أضاف إلى التآمر العدوانى تزييف دستور خادع يسلب الأمة حقوقها ، ويضع مقدراتها فى قبضة القصر ، كما أضاف إلى ذلك تشكيل برلمان شائه يزور إرادة الشعب ويحل محلها إرادة خصوم الشعب[1]. وبعد نضال أطول وجهاد أشق أتت القوى الوطنية بمصطفى النحاس إلى وزارته الثالثة فى مايو سنة ١٩٣٦ ، وكان ذلك — كما حدث دائماً — عن طريق الانتخابات ورعاية الدستور . غير أن قوى العدوان أطاحت به فى العام التالى ، وجاءت بمحمد محمود عن الطريق الذى سلكته دائماً تلك القوى العدوانية ، وهو طريق العبث بإرادة الشعب الممثلة فى برلمانه ، والزراية بحقوقه المسطرة فى دستوره[2] .

هذا ، وقد نجحت قوى العدوان أخيراً فى تحويل البقية الباقية من الزعامات الوطنية ، التى كانت تتصدر النضال الوطنى فى تلك السنين ؛ فانحرفت عن الطريق القويم ، وتورطت فى مهادنة القصر ، وفى الاستسلام للإنجليز ، هذ الاستسلام الذى أكدته معاهدة ٣٦ ، التى أبرمت بين مصر وبريطانيا ، واشترك فى توقيعها عن مصر جبهة تضم ممثلين لكل الأحزاب السياسية العاملة فى ذلك الوقت . فقد كانت تلك المعاهدة تحمل فى طياتها خديعة كبرى ، حيث نصت فى مقدمتها على الاستقلال ، ثم حوت فى صلبها كل ما يسلب هذا الاستقلال[3] .

كذلك تورطت البقية الباقية من الزعامات الوطنية فى مصادرة الحريات

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٥٣ — ١٥٢ .

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ١٥٤ — ٢١٨ وجـ ٣ ص ١٠ — ٥٩ .

(٣) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٣ ص ١٨ — ٣١ .

والإغداق على المحاسيب ، واتخاذ التأييد الشعبي – أو الأغلبية البرلمانية – مسوغاً لدكتاتورية حزبية ، تعمل من أجل تأكيد سلطانها ونفع أنصارها ، و إن كان ذلك على حساب الوطن والمواطنين .

ويُرى هذا الانحراف بصورة واضحة ، فى مسلك مصطفى النحاس ، منذ وزارته التى جاءت سنة ١٩٣٦ ؛ حيث مكن بما تورط فيه من انحرافات ، لنجاح المؤامرة التى طوحت بوزارته ، وجاءت بوزارة محمد محمود فى أواخر سنة ١٩٣٧ (١) .

كذلك يرى هذا الانحراف بصورة أوضح فى مسلك مصطفى النحاس أيام وزارته التى ألفها بأمر الإنجليز فى فبراير سنة ١٩٤٢ ، خلال الحرب العالمية الثانية ؛ ففى خلال حكم هذه الوزارة ، اتضحت التبعية للاحتلال كما لم تتضح من قبل . واتخذت مساندة الإنجليز وسيلة لقهر الخصوم السياسيين ، حتى أصدقاء الأمس الذين جرأوا فقط على النقد أو المخالفة فى الرأى (٢) .

ومن هنا تفككت القوى الشعبية ، وانحرف زعماؤها ، وأصبح حزب الوفد – الذى كان فى أول عهده يمثل القيادة الوطنية المخلصة – يمثل دكتاتورية حزبية لا تقل ضرراً عن أحزاب الأقلية . بل إن انحرفات هذا الحزب ولدت منه أحزاباً أخرى ، أضافت إلى الصراع الحزبى الممزق عناصر جديدة ، تلقى الوقود فى اللهب .

فقد بدأت الحياة الحزبية فى الفترة السابقة بحزب الأمة والحزب الوطنى (٣)،

---

(١) انظر : المصدر السابق ج ٣ ص ٤٤ وما بعدها.

(٢) انظر : المصدر السابق ج ٣ ص ١٠١ – ١٠٨ و ١١٣ – ١٢٠ .

(٣) ألف حزب الأمة بصفة رسمية فى ٢١ سبتمبر سنة ١٩٠٧ (انظر مذكراتى فى نصف قرن حمد شفيق ج ٢ ص ١٢٩) .

وألف الحزب الوطنى بصفة رسمية فى ٢٧ ديسمبر سنة ١٩٠٧ . وقد كان اسم الحزب الوطنى يطلق اية جهاد مصطفى كامل ، على جماعة الوطنيين الذين ينادون بالاستقلال والحرية (انظر : مصطفى عبد الرحمن الرافعي ص ٢٢٥ و ٢٦٠) .

أما فى هذه الفترة، فقد تحول حزب الأمة أولا إلى حزب الوفد[١] ، ثم انفصل المختلفون مع سعد — وأكثرهم من رجالات حزب الأمة السابق — وألفوا حزب الأحرار الدستوريين[٢] . ومضى الصراع بين الوفد والأحرار حيناً إلى أن انفصل عن الوفد جماعة وألفوا الهيئة السعدية[٣] ، ثم انفصل آخرون وألفوا الكتلة الوفدية[٤] . كل هذا بالإضافة إلى تلك الأحزاب التى كانت تظهر أشبه بعمليات الإجهاض غير المشروع ، كحزب الاتحاد الذى افتعل لتأييد زيور[٥] ، وحزب الشعب الذى اصطنع لمساندة صدقى[٦] .

وهكذا طبعت تلك الفترة من الناحية السياسية بطابع الصراع ، الذى يمثل تحالف قوى القصر والإنجليز والمستوزرين طرفه العدوانى ، وتمثل القوى الوطنية طرفه المناضل . وبرغم تفوق قوى العدوان ونجاحها حتى فى الانحراف بالبقية الباقية القليلة المخلصة من الزعامات الوطنية ، قد تجلت مقاومة الشعب

---

(١) تألف الوفد أول ما تألف فى ١٣ نوفمبر سنة ١٩١٨ ، وكان أبرز أعضائه من أبناء حزب الأمة (انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٧٥) .

(٢) تألف حزب الأحرار فى ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ ، وكان رئيسه أولا عدلى ، ثم عبد العزيز فهمى ، ثم محمد محمود (انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٦٨) .

(٣) فصل محمود فهمى النقراشى من الوفد فى سبتمبر سنة ١٩٣٧ لمعارضته ، ثم فصل أحمد ماهر فى يناير سنة ١٩٣٨ لتضامنه مع النقراشى ، ولأنه حين كان رئيساً لمجلس النواب أمر بعدم المناقشة فى مرسوم تأليف وزارة محمد محمود ومرسوم تأجيل البرلمان ، وكان هذان الرجلان دعامتى الهيئة السعدية . (انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٣ ص ٥٠ وما بعدها وص ٥٨) .

(٤) فصل مكرم عبيد من الوفد فى مايو سنة ١٩٤٢ لعدم موافقته على استثناءات معينة ، فألف ما سمى بالكتلة الوفدية (انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٣ ص ١١٨ وما بعدها) .

(٥) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ص ٢١٢ . وقد كان تأسيس هذا الحزب فى يناير سنة ١٩٢٥ .

(٦) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٢٤٢ . وقد كان تأسيس هذا الحزب فى نوفمبر سنة ١٩٣٠ .

نفسه فى كثير من المواقف المشرفة ، التى تشهد بأنه لا يمكن أن يقهر مهما كانت قوى الشر التى تحاربه ، أو تحاول تعويق خطاه على طريق النصر . فقد قابل ممثلو الأمة قرارات حل البرلمان فى عهود الانقلاب الدستورى ، وسد مداخل دار النيابة بالجنود المدججين بالسلاح ؛ قابلوا ذلك بالتحدى والاجتماع على شكل برلمان فى أماكن أخرى . ثم اتخذوا قرارات جريئة تدين الحكومات الانقلابية بالاعتداء على الدستور والحريات . حدث ذلك فى عهد زيور [١] ، كما حدث فى عهد محمد محمود [٢] ، كما حدث فى عهد صدقى [٣] .

كذلك قابل كتاب الأمة ومفكروها إجراءات المصادرة وكبت الحريات ، بالصيحات الحرة والكتابات الجريئة ، التى دفعت بعدد منهم إلى السجن ، كما حدث للأستاذ العقاد ، حين هاجم فؤاداً الملك الطاغية تحت قبة البرلمان [٤] .

بل إن كثيرين من أبناء الشعب قد قابلوا القهر بالتمرد ، والعدوان بالثورة ، وعرضوا أجسادهم لسياط العذاب ، بل فتحوا صدورهم لرصاص القتل [٥] . وتاريخ مصر الحديث مزدان بكثير من أسماء هؤلاء الأبطال الذين سقطوا فى سبيل الحرية . وفى مقدمة هؤلاء تأتى أسماء شهداء سنة ١٩٣٥ : عبد الحكم الجراحى طالب الآداب ، وعبد المجيد مرسى طالب الزراعة ،

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ص ٢٣٦ وما بعدها .

(٢) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٦١ وما بعدها .

(٣) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية : جـ ٢ ص ١١٨ وما بعدها .

(٤) كان صدقى قد تولى الحكم ١٩٣٠ وأصبح من المتوقع – كما هى العادة – حل البرلمان وتعطيل الدستور ، فاجتمع البرلمان اجتماعاً خاصاً للنظر فيما يراد بدستور البلاد ، ونوقش الموضوع ، ووقف العقاد خطيباً ، فكان مما قاله : « إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس يخون الدستور أو يعتدى عليه » ، وكان من الواضح أن المقصود هو الملك فؤاد ، فدبر للعقاد قضية عيب فى الذات الملكية ، وحكم عليه بالسجن تسعة أشهر (انظر : العقاد – دراسة وتحية ص ص ٦٤ – ٦٥) .

(٥) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ١١٩ وما بعدها وص ٥٠ وما بعدها ، وص ١٧٤ وما بعدها .

وعلى عفيفى طالب دار العلوم[١] .

وبرغم أن قوى العدوان المتحالفة ضد مكاسب الشعب قد حولت الاستقلال إلى لفظ بلا معنى ، وجعلت من الحرية شهيداً تمزقه الحراب ، وأحالت النضال الوطنى إلى صراع حزبى ، وخلقت من الدستور ملهاة يعبث بها القصر والمستوزرون ، ومن البرلمان والحكومة مطمعاً يهرول نحوه هواة السلطة ومحترفو الحكم ؛ برغم ذلك كله قد التمعت فى تلك الفترة إشراقات كانت ذات أثر بالغ فى حياة مصر الاجتماعية والفكرية والأدبية . فقد بقيت الروح الوطنية حية نامية مناضلة ، تتطلع إلى غد أكثر إشراقاً ، وتبحث عن زعيم أعظم قدرة وأنفذ بصيرة ، كما أصبح الناس أشد تعلقاً بالحرية التى كسبوها بدمائهم ، وحاولوا جاهدين ممارستها وتأكيدها فى حياتهم ، مما جعل من تلك الفترة خطوة واسعة على طريق النصر .

٢ — بين نشوة النصر ومرارة النكسة :

كان لثورة ١٩١٩ ومشاركة كل الطوائف الشعبية فيها ، ثم انتهائها ببعض المكاسب ، أثر واضح فى الشعور بالثقة عند أبناء الشعب ، الذين حملوا عبء النضال ثم استشعروا حلاوة النصر ، بعد أن ذاقوا ويلات الحرب ، ومن قبلها آثام الاحتلال

وقد تحسنت الأحوال الاقتصادية فى أوائل تلك الفترة بعض الشىء ، حيث استشعر الناس الاستقرار والأمن ، بعد معاناة القلق والخوف ، وحيث أنشئت بعض المؤسسات الاقتصادية كبنك مصر وبنك التسليف . فقد أدى بدء الالتفات إلى الصناعة مع شركات بنك مصر ، إلى إتاحة الفرصة لطائفة من الأيدى العاملة ، على حين أنقذ بنك التسليف كثيرين من الفلاحين ، من أيدى المستغلين والمرابين[٢] .

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية جـ ٢ ص ٢٠١ وما بعدها .

(٢) انظر : تاريخ مصر الاقتصادى والمالى فى العصر الحديث للدكتور أمين مصطفى عفيفى عبد الله ص ٥٠٣ وما بعدها .

وقد أسهمت تلك العوامل فى نمو القوى الشعبية ، التى أحست كيانها وأدركت دورها ، وفرضت وجودها على القوى المتصارعة التى اضطرت إلى أن تحس هذا الكيان وتدرك هذا الدور .

غير أن هذه القوى الشعبية لم تستطع برغم ذلك أن تتصدر ، وهذا لعدم إمكانياتها المادية ، ولعدم اكتمال قوتها إلى الحد الذى يتيح لها تولى القيادة. فقد كانت السيطرة لا تزال فى أيدى الإقطاعيين ، الذين كانوا يلقبون بأصحاب المصالح الحقيقية[١] ، والذين كانوا يتولون الزعامة السياسية ويضمون إلى جانبهم من يتولون الزعامة الفكرية[٢] ، الأمر الذى أعطاهم مزيداً من القوة ، بل مزيداً من السيطرة ؛ فجعل منهم أكثر الحكومات والبرلمانات ، وأهم السلطات التى تتصدر طبقات الشعب .

ولقد كان من أسباب بقاء الإقطاعيين مسيطرين على النفوذ والتصدر ، أن ثورة ١٩ لم تلتفت إلى التغير الاجتماعى فى حياة المصريين ،أو بتعبير أدق ، لم يلتفت زعماء تلك الثورة إلى أن يجعلوا منها ثورة اجتماعية واقتصادية[٣] ، ولم يتجاوزوا بها هذا المجال السياسى الضيق ، والذى انتهى ببعض المكاسب التى تنازع عليها هؤلاء الزعماء . فقد ظلت الزراعة هى عماد الاقتصاد المصرى وبقيت معظم الأراضى الزراعية التى هى عماد هذا الاقتصاد، فى أيدى الإقطاعيين . وقد سبب هذا الوضع كثيراً من الأضرار الاقتصادية والاجتماعية زيادة على الأضرار السياسية . فبالإضافة إلى سيطرة طائفة قليلة من الطوائف وتحكمها فى مصائر البلاد ، كان من أهم الأضرار استغلال الاستعمار لهذا الوضع لصالحه ، وذلك بالضغط على السياسة المصرية وتوجيهها إلى حيث يشاء . فقد تبع بقاء مصر بلداً زراعيا ، الاهتمام بالقطن كمصدر أول لثروة البلاد،

---

(١) انظر : الجريدة عدد ٢٣ مارس سنة ١٩٠٧ وعدد ١٣ يونية سنة ١٩٠٧ .

(٢) كان حزب الأمة يستكتب الدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين ، كما كان حزب الوفد يستكتب الأستاذ عباس العقاد ، والأستاذ سلامة موسى .

(٣) انظر : الميثاق الوطنى ص ٢٦ — ٢٧ .

وتبع ذلك اعتبار بريطانيا لنفسها المستورد الوحيد لهذا القطن ، وتبع ذلك الاعتبار تحكمها فى ثمنه ، أى تحكمها فى مصدر الثورة المصرية الأول . ومن هنا كان التخلف الاقتصادى الذى بلغ حد الأزمة فى عهد صدقى (من سنة ٣٠ إلى ٣٤) تلك الأزمة التى عانى منها الشعب كثيراً من العسر والضيق والتأزم[١] .

لكن برغم عدم تصدر القوى الشعبية ، وبقاء الصدارة لطبقة الإقطاعيين ؛ قد كان لنمو القوى الشعبية أثر واضح فى حياة تلك الفترة ، وبخاصة من الناحية الأدبية ، وسوف نرى فى مجال الأدب ، كيف عنيت فنون بهذه الطبقة فاستلهمت جوانب من حياتها ، وصورت بعض شخصياتها ، وعالجت كثيراً من مشكلاتها .

هذا ولقد كان من أهم مظاهر الحياة الاجتماعية فى تلك الفترة ، استقرار تجربة تحرر المرأة ، ومشاركتها فى كثير من المجالات السياسية والفكرية والاجتماعية . فبعد أن كان قاسم أمين فى الفترة السابقة ينادى للمرأة بالسفور ويرى الكثير من المعارضة بل المعاداة ، نرى المرأة فى هذه الفترة قد خرجت إلى كل مجالات الحياة وشاركت الرجل فى تلك المجالات مشاركة توشك أن تكون تامة . وكانت ثورة ١٩ قد ساعدت على هذه الدفعة ، حيث شجعت المرأة على الإسهام فى الحياة السياسية ، حين خرجت أول مظاهرة نسوية سنة ١٩١٩ تطالب بالاستقلال وتحقيق مطالب البلاد[٢] ، ثم تبع ذلك تأليف لجنة مركزية للسيدات الوفديات سنة ٢٢ ، شاركت فى حركة المقاطعة التى نظمها الوفد ضد الإنجليز ، على أثر اعتقال سعد للمرة الثانية[٣] . ثم دخلت المرأة الجامعة وواصلت مشاركتها فى الحياة العلمية[٤] . كذلك ألفت الجمعيات

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ٢ ص ١٦٣ ، وما بعدها .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ١٣٧ — ١٤٠ .

(٣) انظر : حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق — المقدمة جـ ٢ ص ٣٦٥ — ٣٦٧ .

(٤) دخلت المرأة الجامعة لأول مرة سنة ١٩٢٩ (انظر تقويم جامعة القاهرة الصادر سنة ١٩٥٧ ص ٣٨٦) .

النسوية ، ومضت تسهم بشكل واضح فى الحياة الاجتماعية .

فإذا جاوزنا الجوانب الاقتصادية والاجتماعية لتلك الفترة ، إلى تلمس الجوانب النفسية ، أو التعرف على « سيكلوجية » المجتمع حينذاك ؛ رأينا أن النفسية الاجتماعية كانت — فى أوائل ذلك العهد — مزيجاً من الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، ثم من روح الثورة والرغبة فى التغيير . وقد وصل الشعور بالاستقلال والحرية عند البعض إلى حد الغرور الذاتى أو الفردية الجامحة [١] . كما بلغ الإحساس بروح الثورة والرغبة فى التغيير عند بعض آخر ، إلى درجة التمرد أو التخبط أو الهدم فى بعض الأحايين [٢] .

أما بعد سنوات من ذلك العهد ، وبالأخص بعد اتضاح انحراف الزعامات ، وافتضاح حيل الاستعمار ، وانكشاف تآمر القصر ؛ وبعد تحول الاستقلال إلى حماية مقنعة ، والدستور إلى خديعة يتلهى بها المستوزرون ؛ وبعد التنكيل بكثير من المواطنين ، والضغط على الحريات والانتكاس بمكاسب الشعب — بعد أن كان ذلك ، قد تحول البعض إلى الشعور بالمرارة والإحساس بخيبة الأمل ، مما أدى بطائفة إلى الانطواء على النفس ، أو العكوف على الذات ، أو الانعزال عن قضايا المجتمع [٣] . على أن نفراً من هؤلاء كان يستسلم فى انطوائه وعزلته إلى الحزن واجترار الشكاية والألم [٤] . على حين كان يستعيض نفر آخر بألوان من المسكنات أو الملهيات ؛ فيعيش على فلسفة استمتاعية ، تلهى ذاته ، وتزيد الهوة بينه وبين قضايا

---

(١) كان من مظاهر هذا الشعور عند البعض ، الدعوة إلى الانفصال عن آسيا وأفريقيا . بل الانفصال عن الماضى الإسلامى ، كما نرى فى بعض كتابات سلامة موسى حينذاك .

(٢) كان من آثار هذا الإحساس عند البعض ، الدعوة إلى التغريب حيناً وإلى الفرعونية حيناً ، وإلى العامية حيناً آخر . كما نرى فى بعض ما كتب حينذاك بأقلام هيكل عن الفرعونية وطه حسين عن التغريب ، وسلامة موسى عن العامية .

(٣) وقد عبر عن هذا الشعراء الابتداعيون الذين انضم كثير منهم إلى جماعة « أبوللو » .

(٤) من أمثال الشاعر الهمشرى المتوفى فى ديسمبر سنة ١٩٣٨ .

أمته[١]. وسوف نرى حين نتحدث عن الأدب ، كيف كان مرد الاتجاهات الأدبية المختلفة إلى هذه الأنماط من المشاعر والأحاسيس ، بل كيف تشكل النتاج الأدبى عموماً بهذا الطابع الاجتماعى وما حدد معلمه من أبعاد .

٣ — نمو الحياة الثقافية :

نمت الحياة الثقافية فى مصر بعد ثورة ١٩ ، وكان هذا النمو نتيجة لعوامل عديدة . ومن أهم تلك العوامل : تدعيم الجامعة ، واتضاح شخصيتها ، بعودة طلائع بعثاتها إلى الوطن ، وإسهام هذه الطلائع بنشاط واضح فى الحياة الثقافية ، وكان من ألمع هؤلاء ، الدكتور طه حسين ، والدكتور أحمد ضيف ، والدكتور على العنانى[٢] . كما كان من أسباب تدعيم الجامعة

---

(١) من أمثال الشاعر على محمود طه المتوفى سنة ١٩٤٩ .

(٢) عاد طه حسين من بعثته فى فرنسا سنة ١٩١٩. وعاد أحمد ضيف سنة ١٩١٨ وعاد على العنانى سنة ١٩٢١ .

وقد ولد طه حسين فى عزبة الكيلو (على بعد كيلو من مغاغة مركز المنيا) ، وذلك سنة ١٨٨٩ ، وتلقى دروسه الأولى فى كتاب القرية بمغاغة ، ثم انتقل إلى القاهرة ليدرس فى الأزهر سنة ١٩٠٢ . وحين أنشئت الجامعة الأهلية أخذ يتردد عليها من سنة ١٩٠٨ ، ثم تفرغ لها حين أسقط فى العالمية سنة ١٩١٢ . ونال الدكتوراه من الجامعة سنة ١٩١٤ على بحثه : « ذكرى أبى العلاء » . ثم أوفد فى بعثة فى نفس العام إلى فرنسا فدرس نحو عام فى مونبلييه ، ثم عاد إلى مصر لعجز ميزانية الجامعة سنة ١٩١٥ ، ثم سافر فى أواخر هذا العام إلى باريس بعد إصلاح شئون الجامعة ، وظل بها حتى سنة ١٩١٩ . وكان قد نال الدكتوراه سنة ١٩١٨ على بحثه « فلسفة ابن خلدون » ، ثم دبلوم الدراسات العليا فى التاريخ القديم سنة ١٩١٩ ، ثم عاد إلى مصر ، فعمل مدرساً للتاريخ القديم بالجامعة القديمة ، ثم أستاذاً للأدب العربى حين ضمت الجامعة إلى الحكومة سنة ٢٥ ، ثم انتخب عميداً للآداب سنة ١٩٣٠ ، ثم أخرج من الجامعة فى عهد صدقى سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد إلى الجامعة سنة ١٩٣٦ ، ثم انتخب عميداً سنة ١٩٣٨ ، ثم عين مستشاراً فنيا لوزارة المعارف ، ثم مديراً لجامعة الاسكندرية فى وزارة الوفد سنة ١٩٤٢ ، ثم أحيل إلى التقاعد سنة ١٩٤٤ ، ثم عاد وزيراً للمعارف فى وزارة الوفد سنة ١٩٥٠ . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦١ . وخلف بعد ذلك لطفى السيد فى رياسة =

واتضاح شخصيتها وضعها تحت إشراف الدولة سنة ١٩٢٥ ، وضم مدارس الحقوق والطب والعلوم إليها ، ثم تتابع [١] الكليات الأخرى إلى حرمها بعد ذلك ، حتى تمت جامعة مكتملة [٢] .

كذلك كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية فى مصر خلال تلك الفترة ، إصلاح الأزهر وإنشاء كلياته المتخصصة [٣] . كما كان من مظاهر نمو الحياة الثقافية أيضاً توسع الدولة فى التعليم نسبيًّا ، وبخاصة فى مجال التعليم العام . ثم ازدياد الاهتمام بتعليم المرأة ، وإيفاد كثير من البعثات [٤] ، التى لم تقتصر على الجانب الحكومى ، بل تعدته إلى الهيئات والمؤسسات ، التى يأتى

= المجمع اللغوى . (اقرأ عنه فى : « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلانى) ، « ويوم طه حسين » لسامى الكيلانى و « الهلال » عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

واقرأ عنه فى : Studies on the Civilization of Islam: Gibb, PP. 275-279.

أما أحمد ضيف فقد ولد سنة ١٨٨٠ ، وتخرج فى دار العلوم سنة ١٩٠٩ ، وأرسلته الجامعة فى بعثة إلى فرنسا فحصل على الدكتوراه سنة ١٩١٧ ، وعاد فى أوائل سنة ١٩١٨ ، فعمل فى الجامعة ، إلى أن نقل منها سنة ١٩٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم عاد إلى دار العلوم سنة ١٩٣٢ ، وما زال بها حتى صار وكيلا لها سنة ١٩٣٨ . ثم أحيل إلى المعاش سنة ١٩٤٠ ، فعمل فى كلية الآداب حتى توفى سنة ١٩٤٥ ، (اقرأ عنه فى : « تقويم دار العلوم » لمحمد عبد الجواد ص ١٦٤ وما بعدها) .

أما على العنانى فقد ولد سنة ١٨٨١ ، وتخرج فى دار العلوم سنة ١٩١٠ ، وأرسلته الجامعة فى بعثة إلى ألمانيا ، وحصل على الدكتوراه سنة ١٧ ، وقضى فترة بتركيا ، ورجع إلى مصر نحو سنة ١٩٢١ ، وعين مدرساً بالجامعة ، ثم نقل منها سنة ٢٥ إلى المعلمين العليا ، ثم إلى دار العلوم ، ثم إلى وزارة المعارف ليعمل مفتشاً . وتوفى سنة ١٩٤٣ (اقرأ عنه فى : « تقويم دار العلوم » ص ٢٢١ وما بعدها) .

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ٢ ص ٢١ — ٢٢ ، وانظر : محمد فريد للمؤلف نفسه ص ٣٧٧ .

(٢) انظر : تقويم جامعة القاهرة الصادر سنة ١٩٥٧ ص ١ — ٤ .

(٣) انظر : الأزهر — تاريخه وتطوره — ص ٢٦٥ وما بعدها .

(٤) انظر : تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية برقم ١٢٠٨) .

فى مقدمتها بنك مصر ؛ حيث أوفد طائفة من أبناء الأمة للتخصص فى فنون مختلفة ، لينتفع بهم فى مجالات الصناعة التى احتضنتها شركات البنك حينذاك[١] .

على أن هناك أجهزة أخرى غير هذه الأجهزة التعليمية الرسمية ، وغير الرسمية قد أسهمت بشكل واضح فى النمو الثقافى الذى شهدته البلاد فى تلك السنين .

وقد كانت الصحافة أهم تلك الأجهزة ؛ فقد استتبع الصراع الحزبى الذى كان سمة السياسية فى تلك الفترة ، أن أنشأ كل حزب صحيفة أو أكثر ، وكان هذا أساساً لخدمة أغراض الحزب ، ولكن رؤى أن ملء الصحف بحديث السياسة وحدها لا يلفت أنظار القراء ، ولا يجلب كثيراً من الأنصار ، ومن هنا اهتمت الصحف الحزبية بالنواحى الثقافية التى لا صلة لها بالسياسة ، وكان لتلك الصحف كتاب ، هم أساساً من الرواد الثقافيين ، لا من الزعماء السياسيين . وهكذا كان لحزب الوفد من الصحف : « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « البلاغ الأسبوعى » ، وكان له من الكتاب — فى أوائل تلك الفترة — طائفة منهم : عباس العقاد وسلامة موسى وعبد القادر حمزة . كذلك كان لحزب الأحرار من الصحف : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية »[٢] ، كما كان له من الكتاب طائفة منهم : الدكتور محمد حسين هيكل ، والدكتور طه حسين ، والدكتور محمود عزمى .

---

(١) انظر : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى ج ٢ ص ٢٦٨ .

(٢) ظهرت « السياسة » فى ٣٠ أكتوبر سنة ١٩٢٢ و « السياسة الأسبوعية » فى ١٣ مارس سنة ١٩٢٦ بمثابة ملحق أدبى للسياسة . وظهر « البلاغ » فى سنة ١٩٢٣ ، و « كوكب الشرق » فى سبتمبر سنة ١٩٢٤ ، و « البلاغ الأسبوعى » فى ٢٦ نوفمبر سنة ١٩٢٦ (انظر تطور الصحافة المصرية لإبراهيم عبده ص ٢٠٦ وما بعدها) .

وقد كان كتاب صحف الوفد متأثرين بالثقافة الإنجليزية كما كان كتاب صحف الأحرار متأثرين بالثقافة الفرنسية[١] .

على أن الأمر لم يقتصر على هذه الصحف الحزبية ، أو ذات اللون الحزبي الواضح ، بل كانت هناك صحافة ثقافية ، أو ذات مسلك ثقافي في الظاهر على الأقل . وتمثل مجلتا الهلال والمقتطف هذا اللون من الصحافة ، وقد كان يغلب على الأولى الطابع الأدبي ، وعلى الثانية الطابع العلمي . وأصحاب كل من المجلتين كانوا من المتمصرين الشاميين ، الذين يقدرون مصلحة البلاد حيناً ، ويخطئونها في كثير من الأحايين[٢] .

كذلك لم يقف الأمر عند هذين اللونين من الصحافة المسهمة في نمو الثقافة عن طريق الترويج للأحزاب السياسية حيناً ، وعن طريق إنجاح المؤسسات الشامية حيناً آخر ؛ بل إن صحافة وطنية ثقافية خالصة قد ولدت خلال تلك الفترة ، وأدت أجل الخدمات إلى البلاد في تلك السنوات ومثل ميلادها مرحلة تحول في الحياة الثقافية والفكرية على السواء . وقد تمثلت هذه الصحافة في مجلات « الرسالة » و « الرواية »[٣] و « أبوللو »[٤] و « الثقافة »[٥] وأمثالها .

---

(١) وقد كان لون إحدى الثقافتين واضحاً في آثار إحدى الطائفتين ، على حين كان يتضح لون الثقافة الأخرى في الطائفة المقابلة . فعلى حين نجد طه حسين مثلا يهتم ببودلير وينهج نهج ديكارت نجد العقاد يهتم بتوماس هاردى ويأخذ طريق هازلت .

(٢) انظر : بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب المقتطف في : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ١ ص ٧٣ وما بعدها وجـ ٢ ص ٣٣٤ وما بعدها . وانظر بعض ما يؤخذ على اتجاه أصحاب الهلال في المصدر نفسه جـ ٢ ص ٣٢٧ وما بعدها .

(٣) أنشأ هاتين المجلتين الأستاذ أحمد حسن الزيات ، الأولى في يناير سنة ١٩٣٣ وظلت تصدر حتى سنة ١٩٥٣ . أما الثانية فظهرت في فبراير سنة ١٩٣٧ ، وظلت إلى سنة ١٩٤٠ ، ثم ضمت إلى الرسالة .

(٤) أنشأ هذه المجلة الدكتور أحمد زكي أبوشادى في سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، واستمرت عامين ، فكان آخر أعدادها في ديسمبر سنة ١٩٣٤ .

(٥) أصدرت هذه المجلة لجنة التأليف والترجمة والنشر برياسة الأستاذ أحمد أمين في يناير سنة ١٩٣٩ ، واستمرت ١٤ عاماً .

وهناك جهاز آخر بعد جهاز الصحافة . لا شك أنه قد أسهم بنصيب فى تنمية الثقافة فى تلك الفترة . هذا الجهاز هو المسرح . فقد ازداد الاهتمام بهذا الجهاز ، فأنشئت الفرقة القومية وجعل على رأسها الشاعر خليل مطران[١]. كما كانت قد أنشئت فرق مسرحية أخرى كفرقة رمسيس[٢] . وقد أسهم هذا النشاط المسرحى الخصب فى إفساح آفاق المشاهدين ، إلى ما كان من إنضاج فن المسرحية وإخصاب الأدب المسرحى ، على ما سنرى حين يكون الحديث عن الأدب المسرحى فى هذه الفترة .

ولا يمكن فى مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية وإسهامها فى التنمية الثقافية خلال ذاك العهد ، أن نغفل السينما . فقد دخلت مصر لأول مرة خلال هذه الفترة[٣] . وبرغم أنها بدأت بأفلام أجنبية صامتة ، وبأفلام عربية صامتة كذلك ، ثم ثنت بأفلام ناطقة ولكنها هزيلة — برغم ذلك قد أدت السينما بدورها خدمات لاتنكر فى مجال تنمية الثقافة ؛ حيث أطلعت مشاهدين كثيرين على أقطار بعيدة ، وأشركتهم فى قضايا عديدة ، كما حركت خيالهم ، ووسعت دنياهم ، ونمت مشاعرهم ، وزادت من معارفهم .

كذلك لايمكن أن تغفل الإذاعة فى مجال الحديث عن الأجهزة الثقافية التى عرفت فى هذه الفترة . فقد دخل المذياع إلى مصر لأول مرة خلال هذه السنين . وبرغم أنه بدأ يتلقى إذاعات إعلانية ومواد ترفيهية هزيلة مما كانت ترسله

---

(١) أنشئت هذه الفرقة سنة ١٩٣٥ .

(٢) أنشئت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ .

(٣) ظهر أول فيلم مصرى سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليل ، وكان فيلماً صامتاً ، وظهر أول فيلم مصرى ناطق سنة ١٩٣٥ ، وهو فيلم أولاد الذوات . انظر : صحيفة الأخبار العدد الصادر فى ١٢ نوفبر سنة ١٩٦٧ .

المحطات الأهلية المحلية ، ما لبث أن خضع لإشراف الدولة[١] ، واهتم بالمواد الثقافية عن طريق البرامج والأحاديث والتمثيليات ، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالمواد الأدبية الخالصة كالأشعار والقصص والنقد ، مما كان له أثر فى الحياة الثقافية بعامة وفى الحياة الأدبية بخاصة .

٤ — غلبة التيار الفكرى الغربى :

شهدت تلك الفترة تحولا خطيراً فى الحياة الفكرية . وقد تمثل هذا التحول فى تغلب التيار الفكرى المتجه إلى الغرب ، والمستدبر للشرق ، والقائم أولا على الشعور الوطنى لا الإسلامى ولا العربى ، والمهتم ثانياً بالارتباط بالواقع المحلى ، واتخاذ الغرب مثلا أعلى لترقية هذا الواقع والنهوض به ، ثم المبتعد آخر الأمر عن التراث وتمجيده[٢] .

وقد كانت هناك أسباب عديدة دفعت بهذا الاتجاه الفكرى إلى الأمام ، بعد أن كان فى الفترة السابقة يأتى فى المحل الثانى ، ويكاد ينحصر تفوقه فى المجال السياسى والإصلاحى فحسب ، مع ترك التفوق فى المجال الفكرى والأدبى للاتجاه المحافظ المؤمن أساساً بالفكرة الإسلامية ، والمتجه ابتداء إلى تطوير الحاضر بالاتكاء على أمجاد الماضى وعدم الافتتان بكل ما هو غربى[٣] .

---

(١) وجدت محطات إرسال وإذاعات ساذجة قبيل سنة ١٩٣٢ ، وكان يديرها بعض تجار أجهزة الراديو . ثم أصبحت الإذاعة تحت إشراف الدولة فى مايو سنة ١٩٣٤ . وكانت تديرها شركة ماركونى تحت إشراف وزارة الداخلية حيناً وتحت إشراف وزارة المواصلات حيناً وتحت إشراف وزارة الشئون فى بعض الأحايين . ثم أنهت الحكومة المصرية عقدها مع شركة ماركونى وصيرت الإذاعة جهازاً مصرياً لحماً ودماً منذ مايو سنة ١٩٤٧ .

(٢) اقرأ ما ورد عن هذا التيار فى الفصل السابق ، المقال ٢ — مراحل النضال وطرائقه . . . وانظر مراجع هذا المقال .

(٣) اقرأ ما ورد عن هذا التيار فى الفصل السابق ، المقال — مراحل النضال وطرائقه ، وانظر مراجع هذا المقال .

أما أهم تلك الأسباب التى جعلت من الاتجاه الغربى اتجاهاً رئيسياً متفوقاً، ودفعت به إلى الأمام فى المجال الفكرى والأدبى ، فأهمها : تلك الروح التى خلفتها الحرب العالمية الأولى ، ومن بعدها ثورة سنة ١٩١٩؛ فشأن الحروب والثورات أن تزلزل القيم وتدعو إلى التغيير ، وتدفع إلى التطلع نحو الجديد . كذلك كان من أهم الأسباب ، هزيمة تركيا فى الحرب العالمية الأولى ، واتضاح فشل فكرة الخلافة والجامعة الإسلامية ، بقيام ثائرين فى تركيا نفسها ، يلغون الخلافة ويرفضون الجامعة الإسلامية ، وينادون بفكرة الوطنية المحلية [١] ؛ الأمر الذى شجع على تبنى الفكرة نفسها فى مصر ، بل على ظهور كتاب جرىء ، يقرر أن الخلافة ليست شكلا حتمياً للحكم يفرضه الإسلام ، وهو كتاب « الإسلام وأصول الحكم » للشيخ على عبد الرازق ، أحد كتاب جريدة السياسة [٢] .

ثم كان من أهم أسباب تفوق هذا الاتجاه كذلك ، ازدياد الاتصال بالغرب فى المجال الفكرى بسبب عودة طائفة من الدارسين فى أوربا إلى مصر ، ممن كانوا يؤمنون بهذا الاتجاه الغربى ويروجون له ، من أمثال محمد حسين هيكل ومحمود عزمى وطه حسين .

كما كان من أسباب تفوق هذا الاتجاه ، سيطرة روح حزب الأمة على الحياة فى تلك الفترة ؛ فذلك الحزب الذى أسس ذلك الاتجاه فى الفترة السابقة ، قد تحول فى هذه الفترة أولا إلى الوفد ، حين اشترك أعلامه فى تبنى القضية الوطنية تحت اسم « الوفد المصرى » بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى [٣] ،

---

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ١٢٨ وما بعدها .

(٢) لمعرفة تفاصيل عن قضية هذا الكتاب اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٢٢٦ — ٢٢٨ . واقرأ المنار ، م ٢٦ جـ ٣ ص ٢١٢ — ٢١٧ و جـ ٥ ص ٣٦٣ — ٣٩١ .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ١٢٩ وثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى جـ ١ ص ٧٥ .

ثم تفرع عن هذا الحزب ، حزب « الأحرار الدستوريين » مؤلفاً من الخارجين من الوفد والمعارضين لسياسة سعد زغلول رئيس الوفد[١] . وهكذا جاء حزب « الوفد » وحزب « الأحرار » امتداداً لحزب الأمة ، حيث كان على رأس الأول سعد زغلول ، المناصر في الفترة السابقة لذاك الحزب ، والمؤازر لمفكره لطفي السيد ، كما كان على رأس الثاني عدلي يكن ، ثم عبد العزيز فهمي ، ثم محمد محمود ، وكلهم ربيب حزب الأمة ، بل إن ثالثهم كان ابن الرئيس الأول لذاك الحزب[٢] .

وبرغم أن حزب « الوفد » كان في عهوده الأولى يقود القوى الشعبية ويمثلها من الناحية السياسية إلى حد كبير ، قد كان في المجال الفكري كحزب « الأحرار » يمثل روح حزب الأمة ، من حيث الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، ومن حيث الاعتماد أساساً على فكرة الوطنية المحلية ، وعدم الاتساع بها إلى فكرة القومية العربية أو الجامعة الإسلامية .

وقد ساعد على ذلك استخدام هذين الحزبين الرئيسيين — اللذين يمثلان هذا الاتجاه الفكري — لطائفة من الكتاب الكبار الذين كانوا في جملتهم من أصحاب هذا الاتجاه[٣] .

---

(١) انظر : في أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعي ج ١ ص ٦٨ .

(٢) انظر : ثورة سنة ١٩١٩ ج ١ ص ٧٥ ، وفي أعقاب الثورة المصرية ج ١ ص ٦٨ ، والاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٢٩ (هامش) .

(٣) كان من صحف الوفد : « البلاغ » و « البلاغ الأسبوعي » و « كوكب الشرق » ، وكان من صحف الأحرار : « السياسة » و « السياسة الأسبوعية » ؛ وكان من كتاب الوفد في أوائل تلك الفترة : عباس العقاد وسلامه موسى ، كما كان من كتاب الأحرار في أوائل تلك الفترة : هيكل وطه حسين . وقد ظل العقاد كاتب الوفد الأول حتى سنة ١٩٣٥ ، حين هاجم وزارة توفيق نسيم لعدم إعادتها للدستور الذي يحقق آمال البلاد ، فغضب مصطفى النحاس لهجوم العقاد على نسيم الذي كان في نظر النحاس تمهيداً لعودة الوفد إلى الحكم ، وإزاء إصرار العقاد على مهاجمة نسيم فصله الوفد (انظر : العقاد دراسة وتحية ص ٦٥ وما بعدها) .

أما طه حسين فقد ظل موالياً للأحرار ، حتى سنة ١٩٣٢ حين أخرجه صدقي من الجامعة ، وكان الوفديون والأحرار متضامنين لمحاربة صدقي ، فأخذ طه حسين يكتب في صحف الوفد باسم هذا التضامن=

وقد بدأ هذا الاتجاه حاداً في السنوات العشر الأولى من سني هذه الفترة ، ومثّل ما يشبه المراهقة الفكرية ، أو الحيرة « الأيديلوجية » التي تبحث عن المثل في عصبية واندفاع ، فتخطئه كثيراً ، ولا تكاد ترى وجه الحق إلا بعد جهد. ومن هنا دعا أصحاب هذا الاتجاه إلى خلق الأدب القومي(١) ، كما دعوا إلى استلهام الماضي الفرعوني(٢) ، ونادوا باتباع الغرب حيناً(٣)، وبالارتباط بشعوب البحر الأبيض حيناً آخر(٤) .

ثم بدأ أصحاب هذا الاتجاه يهدئون من ثورتهم ، ويعدلون من خطتهم ، بل بدأوا يقربون كثيراً من نقط الإشراق في الماضي العربي الإسلامي ، ويخففون من اندفاعهم نحو كل ما هو غربي . فبدأ الدكتور محمد حسين هيكل ، الذي احتضن دعوة الفرعونية حيناً ودعوة الأدب القومي حيناً آخر ، والذي جعل الغرب وقيمه ورجالاته مثلا أعلى في بعض الأحايين(٥) ؛ بدأ يكتب عن « حياة

= أولا ، وما زال يقرب من الوفد حتى لم يعد مع الأحرار حين فضوا التضامن ، بل حتى صار وزيراً في وزارة الوفد بعد ذلك بسنوات .

(انظر : مجلة الهلال — أول فبراير سنة ١٩٦٦ ص ١٦١ و « طه حسين الكاتب والشاعر » لمحمد السيد كيلاني) .

(١) قام بهذه الدعوة طائفة من كتاب السياسة الأسبوعية « وفي مقدمتهم هيكل » (انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها) . وانظر : « في أوقات الفراغ » و « ثورة الأدب » للدكتور محمد حسين هيكل .

(٢) تزعمت صحيفة « السياسة الأسبوعية » كذلك هذا الاتجاه الذي تبناه الدكتور محمد حسين هيكل أيضاً فترة من حياته ، قبل أن يتحول إلى الاتجاه الإسلامي . (انظر : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ١٣٥ وما بعدها .

(٣) كتب في ذلك كثيرون مثل طه حسين ، ومحمود عزمي وهيكل . (انظر : أعداد السياسة الأسبوعية منذ سنة ١٩٢٦) .

(٤) كتب في ذلك طه حسين ، وبسط فكرته عن هذا الموضوع في كتابه « مستقبل الثقافة في مصر » .

(٥) لقد كتب في أول عهده عن « جان جاك رسو » حيث أخرج عنه كتاباً في جزأين ، الأول سنة ١٩٢١ ، والثاني سنة ١٩٢٣ ، كما كتب عن آخرين من قادة الفكر الغربي مثل : « أناتول فرانس » ، « وبيرلوتي » اللذين كتب عنهما في كتابه « في أوقات الفراغ » الذي ظهر سنة ١٩٢٥ .

محمد[١] » ، ويهيم فى « منزل الوحى [٢] » . كما بدأ الدكتور طه حسين يحوم « على هامش السيرة[٣] » وإن بقى سنوات بعد ذلك أكثر من صاحبه افتتاناً بالغرب وإيماناً به[٤] . ثم تبعهما — بعد سنوات — الأستاذ عباس العقاد ، فشرع يجلو العبقريات الإسلامية ، ويتغنى بالحضارة العربية ، ويزداد إيماناً بتلك الحضارة وأعلامها على مر السنين[٥] .

أما الاتجاه المحافظ الذى كان له السبق فى المجال الفكرى خلال الفترة السابقة ، فقد أصبح فى المحل الثانى ، وراحت فكرته السياسية تتطور رويداً رويداً لتحل فكرة الجامعة العربية محل فكرة الجامعة الإسلامية[٦] كما راح يقاوم بعنف دعوات أصحاب الاتجاه الأول ، ويخوض معهم صراعاً فكريًّا[٧] ، توجهه السياسة والحزبية والصحافة فى كثير من الأحايين[٨] . لكنه استطاع آخر الأمر ، أن يحد من غلواء أصحاب الاتجاه الغربى ، بل

---

(١) بدأ يكتب عن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم مقالات فى : « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ١٩٣٢ ، وأخرج كتابه حياة محمد سنة ١٩٣٥ .

(٢) أظهر هذا الكتاب سنة ١٩٣٦ بعد أن زار الأراضى المقدسة .

(٣) بدأ طه حسين ينشر هذا الكتاب مقالات فى « الرسالة » سنة ١٩٣٣ ، ثم أخرجه كتاباً بعد ذلك .

(٤) تمثل فى كتابه « مستقبل الثقافة فى مصر » الذى صدر سنة ١٩٣٨ .

(٥) بدأ العقاد يكتب « العبقريات » والتراجم والدراسات الإسلامية منذ سنة ١٩٤٢ حين أصدر « عبقرية محمد » .

(٦) انظر : فى تطور فكرة الجامعة العربية : الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ٨٨ وما بعدها .

(٧) اقرأ صورة من هذا الصراع فى كتاب : « المعركة بين القديم والجديد » لمصطفى صادق الرافعى .

(٨) مما يصور ذلك مثلا أن ردود الرافعى على طه حسين حول « الشعر الجاهلى » نشرت فى كوكب الشرق ، لسان حال الوفد ، نظراً لدفاع « السياسة » عن طه حسين وهى لسان حال الأحرار .

استطاع أن يكسب نفراً من قادتهم ، لا فى جانب المحافظة والاتجاه إلى الماضى والإيمان بالجامعة الإسلامية ، بل فى جانب الاعتدال والإنصاف ، والإيمان بروائع التراث العربى وأمجاد الماضى الإسلامى ، حتى كفروا أخيراً بما دعوا إليه أولا من محلية ضيقة ، وفرعونية منصرمة ، وفرنجة تابعة [1] .

وإذا كان هيكل وطه حسين والعقاد يمثلون الاتجاه الغربى ، فى حدته أولا ثم فى اعتداله أخيراً ، فإن الرافعى وعزام والزيات [2] يمثلون الاتجاه المحافظ ،

---

(١) لقد عبر الدكتور محمد حسين هيكل عن العودة إلى الاعتدال والإنصاف ، فى مقدمة كتابه « فى منزل الوحى » .

(٢) المراد مصطفى صادق الرافعى ، وعبد الوهاب عزام ، وأحمد حسن الزيات .

أما الرافعى ، فقد ولد فى بهتيم من قرى القليوبية سنة ١٨٨٠ ، ونشأ بطنطا حيث كان يعمل والده ، وتنقل معه فى دمنهور والمنصورة ، فتعلم بمدرسة دمنهور الابتدائية ، والمنصورة الابتدائية ، التى نال منها شهادته ، ثم أصيب بالصمم فى تلك المرحلة وقعدت به تلك العاهة عن مواصلة الدراسة الرسمية ، فتفرغ للدراسة الحرة والتثقيف الذاتى . وعمل كاتباً بمحكمة طلخا الشرعية سنة ١٨٩٩ ، ثم نقل إلى إيتاى البارود ، فطنطا حيث ظل كاتباً بمحكمتها إلى آخر حياته ، ولم يتجاوز الدرجة السادسة ، ثم توفى سنة ١٩٣٧ ، ودفن بطنطا . (اقرأ عنه فى « حياة الرافعى » لسعيد العريان) .

وأما عزام فقد ولد فى بلدة الشوبك بالجيزة فى أول أغسطس سنة ١٨٩٥ ، وتعلم بالأزهر والقضاء الشرعى ، واشتغل مدرساً فى كليات الشريعة واللغة العربية والآداب . وكان قد أوفد إماماً فى سفارة مصر بلندن ، فاستغل وجوده فى إنجلترا فى تعلم الإنجليزية وإعداد رسالته لنيل الدكتوراه ، وكان موضوع رسالته « الشاهنامة » . وله رحلات كثيرة إلى تركيا والحجاز والعراق بالشرق ، وإلى لندن وبروكسل فى الغرب . وقد عمل سفيراً لمصر بالمملكة السعودية . وتوفى سنة ١٩٥٨ ، (اقرأ عنه فى : النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٧٢٥ وما بعدها) .

وأما الزيات ، فقد ولد فى قرية كفر دميرة القديمة مركز طلخا سنة ١٨٨٥ ، وتلقى علومه فى الأزهر عشر سنين ، ثم انتقل إلى الجامعة القديمة ، ثم علم فى الفرير ، حيث تعلم الفرنسية ، ثم دخل مدرسة الحقوق الفرنسية ، وأدى امتحانها فى باريس ، ثم عمل رئيساً لقسم اللغة العربية فى الجامعة الأمريكية فى القاهرة سنة ١٩٢٥ ، ثم عين أستاذاً للأدب العربى فى المعلمين العالية ببغداد سنة ١٩٢٩ ، ثم عاد من العراق سنة ١٩٣٢ ، وأصدر الرسالة سنة ١٩٣٣ . ثم عين رئيساً لتحرير مجلة الأزهر ، ثم مجلة الرسالة التى أصدرتها وزارة الثقافة . ونال جائزة الدولة التقديرية سنة ١٩٦٣ ، وظل عضواً بالمجمع اللغوى ، والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، إلى أن توفى سنة ١٩٦٨ (اقرأ عنه فى : النثر العربى ص ٦٥٥ وما بعدها) .

فى صراعه من أجل الفكرة الإسلامية والتراث العربى ، وفى انتصاره بعد ذلك فى ترويض المندفعين وحملهم على كثير من الاعتدال .

وهكذا أصبح التيار الفكرى الرئيسى هو التيار العربى المعتدل ، المؤمن بالفكر الغربى واتخاذه مثلا أعلى مع الالتفات إلى مواطن الإشراق فى الماضى العربى والإسلامى ، ومحاولة الإفادة من تلك المواطن ما أمكن . ووراء هذا التيار يأتى تيار أقل قوة منه ، وهو التيار المحافظ المؤمن بالفكر العربى الإسلامى ، واتخاذه فلسفة ومذهباً بل حِمًى يذاد عنه ويحارب من أجله ، هذا مع التسليم ببعض جوانب الخير فى الحضارة الغربية ومحاولة الانتفاع بها ولكن بحذر .

ووراء هذين التيارين وجد تيار ثالث كان فى تلك الفترة أضعف من التيارين السابقين ، ولكنه كان ذا أثر فى الحياة الفكرية لايخفى . هذا التيار، هو التيار الغربى المتطرف ، الذى كان يؤمن بالغرب وماديته إيماناً مطلقاً ، ولا يرى فى الشرق وروحانيته شيئاً يستحق أن يؤخذ به ، وقد تحمس هذا الاتجاه المتطرف لكل الدعوات التى دعا إليها الاتجاه الغربى ، وزاد عليها تطرفاً وصل أحياناً إلى حد الهدم . ومن ذلك الدعوة إلى إحلال اللغة العامية محل اللغة الفصحى . وكان يمثل هذا الاتجاه سلامه موسى [١] . وإذا جاز أن نطلق على الاتجاه الأول الاتجاه الحضارى ، وعلى الثانى الاتجاه الروحى ، أمكن أن نطلق على الاتجاه الثالث الاتجاه المادى . فقد كان التفكير المادى بخاصة أساس الاتجاه الأخير [٢] .

---

(١) اقرأ مثالا من كتابات سلامه موسى حول إحلال العامية محل الفصحى فى : مجلة الهلال عدد يولية سنة ١٩٢٦ . واقرأ بعض آرائه فى العربية والعرب فى كتابه : « البلاغة العصرية » وكتابه « اليوم والغد » ، واقرأ تفصيل تاريخ الدعوة إلى العامية وما لها من أصول استعمارية فى كتاب الدكتورة نفوسة زكريا « تاريخ الدعوة إلى العامية وأثرها فى مصر » واقرأ عرضاً للموضوع نفسه فى مقال للأستاذ محمود شاكر فى الرسالة العدد ١٠٥ الصادر فى ٧ يناير سنة ١٩٦٥ .

(٢) لقد عنى سلامة موسى بترجمة آراء « ماركس » و « دارون » و « فرويد » ، وكان من المبشرين دائماً بالاتجاهات المادية والمناهضين للاتجاهات الروحية . وقد ولد =

وقد عاشت هذه الاتجاهات الثلاثة فى الحياة الفكرية خلال تلك الفترة ، وأثرت فى أدبها تأثيراً يختلف وضوحاً وخفاء ، أو قوة وضعفاً ، تبعاً لما كان لكل اتجاه من قوة ونفوذ ، أو تبعاً لما كان لكل من ظروف ملائمة وأرضٍ مهيأة . وسوف نرى ذلك كله حين يكون الحديث عن الأدب إن شاء الله ، حيث نرى ابتداء أن أبرز نتاج وأكثره وأهمه كما وكيفا ، هو الذى خلفه زعماء الاتجاه الأول ، من أمثال هيكل وطه حسين والعقاد ، كما أن النتاج الذى يليه هو نتاج زعماء الاتجاه الثانى ، من أمثال الرافعى والزيات وعزام ، وأخيراً يأتى نتاج الاتجاه المادى المتطرف الذى يتزعمه سلامة موسى ، وهذا اللون الأخير برغم فاعليته وتأثيره فى جيل تال ، لا يعد عند البعض نتاجاً أدبيًّا بقدرما يعد كتابة إصلاحية وفصولا فكرية ومقالات صحفية .

= سلامة موسى بإحدى قرى الشرقية سنة ١٨٧٧ ، وتعلم فى المراحل الأولى بمصر ، ثم سافر إلى أوربا سنة ١٩٠٨ ، وقضى مدة بين فرنسا وإنجلترا ، ثم عاد إلى مصر سنة ١٩١٣ ، متأثراً أكثر بالثقافة الإنجليزية ، واشتغل بالصحافة ، فكتب فى الهلال والبلاغ وغيرهما ، ثم أنشأ المجلة الجديدة سنة ١٩٢٩ .

وكان أول من ترجم التفسير المادى للتاريخ لماركس إلى العربية . وتوفى سنة ١٩٥٨ . اقرأ عنه فى : النثر العربى المعاصر لأنور الجندى ص ٣٦٤ وما بعدها ، واقرأ عن تزعمه للجناح الغربى المتطرف كلام « جيب » فى كتابه : Studies on the Civilization of Islam, PP. 284-585

الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى

لقد عكس أدب تلك الفترة طابعها العام ، ومثل بخاصة أهم معالمها النفسية[١] والثقافية والفكرية . فهو أولا قد سجل الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وهو ثانياً قد صور الإحساس بالحرية الفردية ، وهو ثالثاً قد جسم روح الثورة المتطلعة إلى التغيير ، وهو رابعاً قد مثل — فى بعض جوانبه — هذا التطرف فى الشعور بالحرية والاستقلال والثورة عند البعض ، مما وصل إلى حد الذاتية المنعزلة أو الفردية المتقوقعة أحياناً ، وبلغ درجة التمرد أو الهدم فى بعض الأحايين . والأدب آخر الأمر قد صور هذا الصراع الذى سببه اصطدام التيار الفكرى الغربى بالاتجاه الفكرى العربى الإسلامى[٢] ، هذا الصراع الذى تعددت ميادينه ، واشتعل أواره ، حتى خرج كثيراً عن الموضوعية وتقاليد المعارك الأدبية المهذبة[٣] .

فقد كان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، والإحساس بالحرية الفردية ، والتشبع بروح الثورة ، طابع أدب أصحاب التيار الفكرى الغربى ، ولم يكن من الممكن أن يتركهم أصحاب الاتجاه المحافظ يروجون لدعواتهم ويدعون لآرائهم ، التى يعتبر كثير منها فى نظر المحافظين خطراً على الروح الإسلامى والفكرى العربى . ومن هنا قاوموهم وتتبعوا بالرد كثيراً من نتاجهم . وخاض الطرفان كثيراً من المعارك الحامية ، التى كان مصدرها الاختلاف الفكرى بين الجانبين . وليس من شك فى أن الصراع الحزبى قد لعب دوراً كبيراً فى إذكاء نار هذا الصراع الأدبى ، وليس من شك أيضاً فى أن الصحافة قد

---

(١) اقرأ تلك المعالم فى المقال الثانى من هذا الفصل (بين نشوة النصر ومرارة النكسة) .

(٢) اقرأ عن هذين التيارين فى المقال الرابع من هذا الفصل (غلبة التيار الفكرى الغربى) .

(٣) اقرأ نماذج من ذلك فى كتاب « على السفود » لمصطفى صادق الرافعى و « المعركة بين القديم والجديد » للمؤلف نفسه .

أشعلت هذا الصراع ، وأن كثيراً من حدة المعارك الأدبية التى دارت فى تلك الفترة ، كان وراءه محركات سياسية حزبية[١] ، ودوافع صحفية نفعية ، تهم أصحاب الصحف وتغريهم بإلقاء الوقود فى اللهب ؛ حتى تجاوزت المعارك ميدانها بين الاتجاهين المختلفين وانتقلت إلى أصحاب الاتجاه الفكرى الغربى أنفسهم . وذلك لانقسامهم بدورهم إلى كتاب وفد وكتاب أحرار[٢] .

وهكذا صور أدب تلك الفترة — إلى جانب روح التحرر والثورة — ما كان من صراع انتقل من الحياة السياسة إلى الحياة الفكرية ، ثم إلى الحياة الأدبية . وهكذا أيضاً كان التحرر والصراع يمثلان أهم جوانب الأدب فى تلك الفترة ، بحيث يمكن إدراج أهم ألوان النشاط الأدبى تحت هذين المعلمين .

ويمكن فى هذا المجال أن نضرب المثل ببعض الاتجاهات والأعمال الأدبية البارزة التى ظهرت فى تلك الفترة :

لقد ظهرت دعوة إلى وجوب خلق أدب قومى يستلهم الواقع المصرى ، ولا يستلهم التراث العربى ، وتبنّى هذه الدعوة طائفة من كتاب « السياسة الأسبوعية[٣] » ، وكان على رأس هؤلاء الكتاب الدكتور محمد حسين هيكل ،

---

(١) يمكن أن نأخذ مثالا لهذه الظاهرة ما كان من دفاع « السياسة » — صحيفة الأحرار — عن كتاب الشعر الجاهلى ، لطه حسين ، ثم نقد « كوكب الشرق » و « البلاغ » — صحيفتى الوفد — لهذا الكتاب . فقد نشر الغمراوى نقده ، لكتاب طه حسين فى البلاغ ، كما نشر الرافعى نقده فى « كوكب الشرق » .

(٢) يمكن أن نأخذ مثالا لذلك ما كان من حديث طه حسين عن وجود الوحدة فى القصيدة العربية القديمة ، واستشهاده بقصيدة لبيد التى مطلعها « عفت الديار » ؛ فليس ذلك إلا رداً على العقاد الذى كان ينفى تحقق الوحدة فى الشعر التقليدى ويطالب بتحققها فى الشعر الحديث .

(نشر طه حسين رأيه ذاك فى حديث الأربعاء ج ١ ص ٣٠ وما بعدها) .

كذلك يمكن أن نأخذ مثلا لذلك ما كان من نقد طه حسين للعقاد والمازنى وأخذه عليهما الاهتمام بالشاعر أكثر من شعره ، على حين يتخذ هو الشاعر وسيلة لفهم الشعر .

(نشر طه حسين رأيه ذاك فى « من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٨) .

(٣) انظر : الاتجاهات الوطنية ج ٢ ص ١٣٧ وما بعدها .

الذى تحمس لتلك القضية فى كتابه « فى أوقات الفراغ » ثم عاد إليها بعد ذلك فى كتابه « ثورة الأدب ». فإذا تأملنا تلك الدعوة ، وجدناها تمثيلا للإحساس باستقلال الشخصية المصرية . وقد تطرفت تلك الدعوة حيناً فوصلت إلى الدعوة إلى الفرعونية ، والمناداة باستلهام الأدب للماضى المصرى القديم ، باعتبار أن الروح المصرى الحديث ليس إلا امتداداً للروح الفرعونى ، برغم تتابع العصور وتوالى الديانات وتمازج الأجناس . . وقد تبنى تلك الدعوة كذلك بعض كتاب « السياسة » وتحمس لها بصفة خاصة الدكتور محمد حسين هيكل[١] . وكان وراءها أيضاً هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية .

بل إن هذا الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، وعدم ارتباطها بالماضى العربى والتراث الإسلامى ، قد جمح بالبعض فدعا إلى اصطناع اللغة العامية المصرية ، وإحلالها فى المجال الفكرى والأدبى محل العربية الفصحى . وقد ردد تلك الدعوة طائفة من المتطرفين ، من أشهرهم سلامة موسى ، وقد سبقه إلى تلك الدعوة بعض العلماء والخبراء الغربيين ، الذين لا ترتفع دعوتهم عن مستوى الشبهات[٢] .

وواضح أن الإحساس بالحرية الفردية والتشبع بروح الثورة كانا يرفدان الشعور باستقلال الشخصية المصرية ، عند كل أصحاب هذه الدعوات من كتاب تلك الفترة .

---

(١) انظر : الاتجاهات الوطنية جـ ٢ ص ١٣٦ وما بعدها .

(٢) عرض سلامه موسى لتلك الدعوة سنة ١٩٢٦ فيما نشره بمجلة « الهلال » عدد يولية من ذاك العام . كذلك عرض لها فى كتابات أخرى بعد ذلك وبخاصة فى كتاب « البلاغة العصرية » ، كما أزرى على اللغة العربية والعرب فى كتاب « اليوم والغد » .

وكان قد سبقه إلى ذلك طائفة من الكتاب وخبراء الاستعمار الأجانب منذ سنوات التمهيد للاحتلال سنة ١٨٨٠ .

(اقرأ تفصيل ذلك كله فى : « تاريخ الدعوة إلى العامية » للدكتورة نفوسة زكريا ، واقرأ عرضاً للموضوع نفسه فى مقال للأستاذ محمود شاكر بمجلة الرسالة العدد ١٠٥ الصادر فى يناير سنة ١٩٦٥) .

كذلك ظهرت دعوة إلى عدم إجلال التراث العربى ، أو التسليم بكل ما جاء منه ، ووجوب إخضاعه للمنهج العلمى وإن شوهه ذلك المنهج . وقد تمثلت تلك الدعوة فى عملين أدبيين للدكتور طه حسين ، هما « حديث الأربعاء » و « الشعر الجاهلى » . أما « حديث الأربعاء » ، فقد نشره المؤلف أولا على هيئه مقالات ظهر معظمها فى السياسة ما بين سنتى ١٩٢٢ و ١٩٢٤ ثم ظهر كتاباً سنة ١٩٢٥ . وقد تناول طه حسين فى هذا الكتاب — ضمن ماتناول — طائفة من الشعراء أصحاب الاتجاه المحدث ، من أمثال أبى نواس ومن سلك مسلكه ، وبين كيف أن هؤلاء الشعراء يصورون عصرهم العباسى ، عصر لهو ومجون وشك وزندقة ، ووجه الأنظار إلى وجوب الاعتماد فى صور أمثال تلك العصور العربية ، لا على ما جاء فى كتب التاريخ وأخبار الخلفاء فحسب ، بل على ما ورد فى دواوين الشعر وكتب الأدب ، وأخبار الشعراء والأدباء كذلك ؛ حتى ولو أدى ذلك إلى تجريد عصر مما خلع عليه من جلال ، أو حرمان خليفة مما وهبه التاريخ من تقدير[١] .

أما كتاب « فى الشعر الجاهلى » فقد ظهر سنة ١٩٢٦ ، بعد أن ألقى الدكتور طه حسين مادته محاضرات على طلبة كلية الآداب فى السنة السابقة . وهذا الكتاب يشك فى نسبة معظم الشعر الجاهلى إلى الشعراء الجاهليين ، ويرى أنه من صنع شعراء إسلاميين ، وضعوه بعد العصر الجاهلى لأغراض مختلفة . منها السياسى والقبلى والدينى ، ثم نسبوه إلى الجاهليين . وهذا يخالف ما عليه التقاليد العربية من أن هذا الشعر من صنع شعراء جاهليين معينين ، قالوه فى الجاهلية ، ورواه عنهم الرواة ، وحفظ عن طريق الرواية التى حفظ بها التراث العربى الجاهلى كله ، حتى دُوِّن فى عصر التدوين .

وإذا تأملنا تلك النظرة التى نظر بها الدكتور طه حسين إلى التاريخ العربى أولا ، وإلى الشعر الجاهلى ثانياً ، وجدنا أن وراءها شعوراً باستقلال الشخصية المصرية ، يحمل على عدم الارتباط بالتاريخ والتراث العربيين ، ارتباطاً يحمل

---

(١) انظر : حديث الأربعاء لطه حسين ج ٢ .

على إجلالهما أو التسليم بما اشتملا عليه أو استقر حولهما من قضايا .

وليس يخفى ما وراء نظرة الدكتور طه حسين كذلك من إحساس قوى بالحرية الفردية وتشبع هائل بالروح الثورية ، مما جعله يخرج على الناس بهذه الآراء التى زلزلت أفكارهم وأثارت مشاعرهم ، وجرت عليه كثيراً من الخصومات والخصوم ، حتى تجاوز الأمر الوسط العلمى والأدبى ، وعرضت القضية فى البرلمان ، وأوشكت أن تطوح بالمؤلف خارج الجامعة ، لولا أن هدد رئيس الوزارة حينذاك بالاستقالة ، فسكنت العاصفة إلى حين ، واكتفى بمصادرة الكتاب ، الذى أدخل عليه صاحبه بعض التعديلات التى لم تمس فكرته الأساسية ، ونشره بعد ذلك باسم « فى الأدب الجاهلى »[1] .

كذلك ظهر كتاب « الديوان » للعقاد والمازنى فى جزأين ، ظهر أولهما سنة ١٩٢٠ وثانيهما سنة ١٩٢١ ، وقد نادى فيه المؤلفان بأسس جديدة للأدب ونقده، كما ناديا أساساً بعدم محاكاة القدماء ، وبالأصالة ، وبرفض اتخاذ الأنماط الأدبية القديمة مثلا للأدب المصرى الحديث . وقد ركزا على تحطيم من تمثل فيهم الارتباط بالتراث ومحاكاة الأدب القديم، وهما شوقى فى الشعر ، والمنفلوطى فى النثر . هذا بالإضافة إلى هجمات أخرى على بعض الشعراء

---

(١) كانت الخلافات الحزبية من محركات هذه الزوبعة ، فقد كانت الأغلبية البرلمانية وفدية حينذاك ، وكان رئيس مجلس النواب هو سعد . ولذا انتقلت القضية إلى مجلس النواب لينال من طه حسين الموالى للأحرار الدستوريين . ولكن رئيس الوزراء حينذاك كان عبد الخالق ثروت وكانت عواطفه مع الأحرار الدستوريين ، وكان طه حسين قد جعل إهداء كتابه إليه ، ومن هنا دافع عنه رئيس الوزراء على حين هاجمه رئيس مجلس النواب ونظراً لتهديد رئيس الوزراء بالاستقالة ، قد انتقلت القضية من مجلس النواب إلى النيابة ، التى صادرت الكتاب . اقرأ تفاصيل هذه القضية فى كتاب « فصول ممتعة » لمحمد سيد كيلانى ، واقرأ عدد الهلال الصادر أول فبراير سنة ١٩٦٦ الخاص بطه حسين ص ١٥ ، ١٥٩ وما بعدها . وانظر : كتاب الاتجاهات الوطنية جـ ٢ ص ٣٨٦ وما بعدها وكتاب : « المعركة بين القديم الجديد » ص ١٥٨ — ١٦٥ . و « حياة الرافعى » لسعيد العريان ص ١٥٤ — ١٦٠ .

والكتاب الآخرين . من أمثال شكرى والرافعى .

وليس يخفى ما وراء هذا العمل من شعور باستقلال الشخصية المصرية وبالحرية الفردية وبروح الثورة جميعاً .

كذلك ظهر اتجاه شعرى يُغنِّى ذات الشاعر وأحاسيسه ، ويفيض بعاطفته الذاتية لا بعواطف قومه ، ويهجر أساليب أسلافه إلى إبداعات فنه ، وهو إلى ذلك يهيم بالخيالات المجنحة والمجالات الحالمة ، ويهرب من متاعب الحياة وبرودة الواقع ، إلى أحضان الطبيعة ودفء الحب .

وإذا تأملنا دوافع هذا الاتجاه الشعرى [١] فى تلك الفترة ، وجدنا من أهمها الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية ، والتشبع بروح الثورة ، هذا بالإضافة إلى كثير من الأسى والمرارة واليأس ، وغير ذلك من مشاعر خانقة قد خلفتها خيبة الأمل ، وسببها الشعور بالنكسة ؛ هذا الشعور الذى جرف طائفة من المواطنين ، وتمثل فى مسلك هؤلاء الشعراء المرهفين ، بعد سنوات من بدء تلك الفترة ، حين ظهر العدوان على الحرية والعبث بمكاسب الشعب والتآمر على انتصارات ثورة ١٩١٩ .

وفى مقابل هذه المظاهر التى تصور الشعور باستقلال الشخصية المصرية والإحساس بالحرية الفردية والتشبع بالروح الثورية ، والتى مثلتها أعمال أدباء ممن يسيرون فى الاتجاه الفكرى الغربى ، وجدت مظاهر عديدة تصور وجهة نظر المحافظين أصحاب الاتجاه الفكرى العربى ، وتصور فى نفس الوقت هذا الصراع الذى نشأ من اصطدام الاتجاهين الفكريين ، والذى يعتبر الجانب الثانى من جانبى صورة الأدب فى تلك الفترة .

فقد ظهرت كتابات ترد على الدعوة إلى أدب قومى أو أدب فرعونى ، كما ظهرت كتابات تدحض الدعوة إلى العامية . وغيرها من الدعوات التى تدور

---

(١) هو الاتجاه الذى يسمى « مدرسة أبوللو » . انظر : تفصيل هذا الاتجاه فى « جماعة أبوللو وأثرها فى الشعر الحديث » لعبد العزيز الدسوقى و « الشعر بعد شوقى » الحلقة الثانية للدكتور محمد مندور . واقرأ ما كتب عنه فى هذا الفصل فى مبحث الشعر تحت عنوان « ٣ – ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى » .

كلها حول فكرة الانفصال عن التراث والماضى العربى الإسلامى . وكانت هذه الكتابات — فى جملتها — بأقلام أصحاب الاتجاه العربى الإسلامى ، من أمثال محمد رشيد رضا وشكيب أرسلان ومصطفى صادق الرافعى [١] .

كذلك كثرت المقالات وتعددت الكتب التى ترد على آراء طه حسين فى كتابيه « حديث الأربعاء » و « فى الشعر الجاهلى » . وقد حظى كتابه « فى الشعر الجاهلى » بصفة خاصة ، بعدة كتب ألفها أصحابها فى الرد عليه . وأهم هذه الكتب : « تحت راية القرآن » للرافعى ، و « نقد كتاب الشعر الجاهلى » لمحمد فريد وجدى ، و « نقض كتاب فى الشعر الجاهلى » للخضر حسين ، و « النقد التحليلى لكتاب فى الأدب الجاهلى » للدكتور محمد الغمراوى .

كذلك قوبل اتجاه « الديوان » فى الأدب والنقد ، باتجاه مضاد ، مثّله كتاب « على السفود » الذى أخرجه مصطفى صادق الرافعى سنة ١٩٣٠ ، بعد أن نشره مقالات فى مجلة العصور ، بين سنتى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ . وقد صور هذا الكتاب بعض آراء المحافظين فى الأدب والنقد ، وجعلها فى مواجهة آراء أصحاب الاتجاه الغربى ، التى مثّل بعضَها « الديوان » . ولكن « على السفود » صور قبل كل شىء حدة الصراع الأدبى وضراوته التى بلغت ذروتها فى ذلك الحين ، فقد هاجم الرافعى فى كتابه العقاد وأدبه هجوماً نأى كثيراً عن الموضوعية ، وبعد عن أسس النقد ، وقرب جداً من السباب الخالص .

ومن الحق أن نقرر أنه منذ سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت الحدة التى شهدتها السنوات الأولى من هذه الفترة تخف ، فلم نعد نرى مظاهر الشعور الحاد باستقلال الشخصية المصرية ، هذا الشعور الذى حمل أحياناً على الدعوة إلى الانفصال عن الماضى العربى والتراث الإسلامى ، ولم نعد نرى مظاهر الإحساس المفرط بالحرية الفردية ، هذا الإحساس الذى دفع أحياناً إلى الجرأة على التراث والسخرية ببعض المقدسات . كذلك لم نعد نرى مظاهر التشبع

---

(١) اقرأ أمثلة لتلك الكتابات فى : « المعركة بين القديم والجديد » للرافعى . وانظر : أيضاً مقال الدكتور على العنانى فى الهلال ، أول نوفبر سنة ١٩٣٢ .

المبالغ بروح الثورة ، الذى ورط البعض فى التخبط ، ووصل بهم أحياناً إلى الهدم . كذلك لم نعد نرى مظاهر الصراع العنيف ، الذى أذكته الحزبية والصحافة ، ووصل ببعض الأدباء إلى المهاترات والشتائم ومجانبة ما تمليه روح الأدب فى سماحتها ومثاليتها .

فمنذ سنة ١٩٣٢ ، قد بدأت تهدأ تلك الفورة التى خلفتها ثورة ١٩١٩ ، كما راح يتلاشى هذا الاستخفاف الذى صنعته الحرب العالمية الأولى . كذلك تجلى فشل تجارب القومية الضيقة ، والفرعونية المنبتة ، والعامية العاجزة ، والتغريب المضلل . وانكشف الغرب للمبالغين فى التعلق به ، عن استعمار جشع . وهنا بدأت موجة التحرر تتعقل ، فلا تنفصل عن الماضى العريق انفصالا ، بل تلتفت إليه بين الحين والحين ، لتنتقى أروع ما فيه ، بل لترتبط به شيئاً من الارتباط ، يمد النهضة ببعض القوة ويجعل اليوم المتحفز ، مستنداً إلى أمس ركين[١] .

كذلك بدأ الصراع يتحول إلى جدل فكرى ، وأدب خصب ، بعد أن كان معارك كلامية جارحة ، تتطاير خلالها الشتائم من غير حساب .

وهنا ، ومع هذا التحرر وتعقله ، وتحول الصراع واعتداله ، ظهرت كتابات طه حسين وهيكل عن محمد صلى الله عليه وسلم ، فقد بدأ طه حسين ينشر « على هامش السيرة » فى « مجلة الرسالة » سنة ٣٣ ، ثم أخرجه كتاباً بعد ذلك . وكان هيكل قد بدأ يكتب « حياة محمد » ويذيع ما يكتب فى « السياسة الأسبوعية » منذ سنة ٣٢ حتى استوى كتابه العظيم الذى أخرجه سنة ٣٥ . بل إنه أتبع ذلك الكتاب بكتابه الإسلامى الثانى « فى منزل الوحى » الذى

---

(١) عبر الدكتور محمد حسين هيكل عن هذا التحول إلى الاعتدال والتبصر ، أوضح تعبير فى مقدمة كتابه : « فى منزل الوحى » ، كما أشار إلى ما كان من حيرة وتخبط قبل ذلك ، فى تعليقه على كتاب « وجهة الإسلام » الذى أخرجه « جيب » . وقد نشر هذا التعليق فى ملحق السياسة الأدبى عدد ١٤ أكتوبر سنة ١٩٣٢ . (انظر : لاتجاهات الوطنية : جـ ٢ ص ١٤٩ ، ١٥٩) .

أخرجه سنة ١٩٣٦ ، والذى كتبه بعد أن زار الأراضى الحجازية المقدسة ؟ وفى هذا الكتاب الثانى أعلن الدكتور محمد حسين هيكل توبته عن التطرف فى الاتجاه إلى الغرب واستدبار الشرق ، وأكد أن المذهب الذى اهتدى إليه أخيراً بعد تجارب عديدة ، هو وجوب ربط الحضارة المصرية الحديثة بالحضارة العربية القديمة ، ولزوم استلهام الفكر والأدب المعاصرين للفكر والأدب الإسلاميين ؛ لأن التراث الروحى للعروبة والإسلام، هو أنسب ما يمكن أن تستلهم الروحُ المصرية التى لم تنفصل قط عن ماضيها فى العروبة والإسلام [1] .

وكانت سنة ١٩٣٣ ، قد شهدت ميلاد « مجلة الرسالة » التى يمثل صاحبُها الاتجاه الفكرى المحافظ ، فى شكله الناضج الواعى المثقف ، الذى تسلح بثقافة الغرب ، ولكن لم يجعلها تغلب فى وجدانه روح العروبة والإسلام. وقد استكتب صاحبُ الرسالة فى مجلته زعماء الاتجاه الفكرى الغربى ، بعد أن خفت حدتهم ، فأذاعوا عن طريق الرسالة كتابات تعتبر مرحلة التحول والاعتدال فى حياتهم الأدبية والفكرية كما تعتبر مرحلة التحول والاعتدال فى الأدب المصرى الحديث أيضاً [2] .

فمنذ هذا الوقت لم نجد دعوات أدبية مندفعة كالتى عرفت أيام «السياسة»، كما لم نجد خصومات كالتى شهدناها أيام « السفود » . وقد كانت معاركُ أدبيةٌ تحتدم بين الحين والحين . وعلى صفحات « الرسالة » بالذات ، كالمعارك التى كان يخوضها الدكتور زكى مبارك كثيراً ، ولكن تلك المعارك على حدتها كانت أقرب إلى الموضوعية ، وأدنى إلى روح المنطق ، وأبعد ما تكون عن السباب والتجريح الذى عرف فى المعارك القديمة .

هذا ، وقد كان من أهم نتائج التحرر والصراع ، اللذين مثلا جانبى الأدب فى تلك الفترة ، اتضاح الأساليب الأدبية وتميزها تميز شخصيات

---

(١) انظر : فى منزل الوحى للدكتور هيكل (المقدمة) .

(٢) حسبنا أن نعرف أن طه حسين كتب أول ما كتب فى الرسالة « على هامش السيرة » بعد أن كتب سنة ١٩٢٦ « فى الشعر الجاهلى » الذى تضمن ما أخذ عليه مما يمس العقيدة . كنظرته إلى قصة إبراهيم وإسماعيل وعدم الاعتراف بها علمياً ولو جاء بها التوراة والإنجيل .

الأدباء ؛ فنتيجة للشعور باستقلال الشخصية والإحساس بالحرية ، قد حاول كل أن يؤكد ذاته ويميز أسلوبه ويذيع طريقته ، وقد ساعد الصراع على تحقيق تلك الغاية ، بدفعه لكل كاتب أن يكون المتفوق والمميز والمفضل . وهكذا تكاملت فى هذه الفترة — ولأول مرة — أساليب طه حسين والعقاد والزيات والرافعى ، وغيرهم من أعلام الكتاب [١] .

وأخيراً كان من أهم نتائج الشعور باستقلال الشخصية وبالحرية الفردية ، ظهور فن التراجم الذاتية ، تلك التى يؤرخ فيها الأديب لحياته ويكتب عن نفسه ، على نحو ما فعل طه حسين فى « الأيام » التى بدأ ينشرها مقالات فى مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ثم أخرجها فى كتاب بعد ذلك [٢] .

وهكذا يمكن أن يقال : إن الطريق الشائك الذى سلكه أدب تلك الفترة ، والذى تردد فيه بين الثورية والمحافظة ، قد وصل به آخر الأمر إلى معالم محددة ، وأول هذه المعالم ، أن الأدب قد غلب عليه الاتجاه التجديدى ، الذى تزعمه أصحاب التيار الفكرى الغربى ، وأصبح الاتجاه المحافظ فى هذه الفترة فى المحل الثانى ، بعد أن كانت له الغلبة فى الفترة السابقة . كذلك صار مؤيدو هذا الاتجاه المحافظ يبذلون أقصى الجهد لمساندة فريقهم والاحتفاظ بوجودهم ، ويحاولون جاهدين أن يطوروا أنفسهم ويعدلوا طريقتهم ، لكن ذلك لم يمنح أدبهم الصدارة ، بعد أن أكد غلبةَ الاتجاه التجديدى ، أعلامٌ مقتدرون ، مثل هيكل والعقاد وطه حسين .

كذلك كان من أهم المعالم التى انتهت إليها مسيرة الأدب فى تلك الفترة ، استكمال أهم ملامح شخصيته ، واستيفاء بقية فنونه . وسوف نرى تفصيل كل ذلك — إن شاء الله — فيما يلى من فصول .

---

(١) سوف توضح خصائص كل أسلوب حين يكون الحديث عن النثر فى تلك الفترة إن شاء الله فى المقال « ١ — المقالة وتميز الأساليب الفنية » .

(٢) ظهر الجزء الأول من الأيام سنة ١٩٢٧ ، وظهر الجزء الثانى بعد ذلك .

أولا : الشعر

١ — تجمد الاتجاه المحافظ البيانى :

كانت أول ظاهرة تتصل بالشعر فى تلك الفترة ، هى ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البيانى ، الذى نشأ فى فترة الوعى على يد البارودى ، وما زال يقوى حتى سيطر فى فترة النضال على يد شوقى [١] .

ولقد كان من أهم مظاهر هذا الاتجاه فى فترة الصراع — التى يُساق عنها الحديث — أنه من الناحية الموضوعية لم يضف أى كسب جديد إلى المجالات التى كان يعبر عنها من قبل [٢] ، كما أنه من الناحية الفنية لم يصب أى تطور فى أسلوبه الذى عرف به فيما سبق [٣] .

(أ) من الناحية الموضوعية :

أما من الناحية الموضوعية ، فقد ظل هذا الاتجاه يعنى فى المقام الأول بالأمور العامة ، وبخاصة الأمور السياسية والاجتماعية . وإذا كان يلاحظ على تلك الأمور شىء من التغيير ، فهو تغيير فى شكل تلك الأمور لا فى حقيقتها . فكل ما حدث هو نقل الاهتمام من مسألة سياسية إلى أخرى ، أو تركيز الاهتمام حول مجال اجتماعى دون آخر . وقد كان ذلك لما طرأ على الحياة السياسية والاجتماعية من تطورات [٤] .

---

(١) انظر : الفصل الثانى المقال الثانى فى مبحث الشعر وعنوانه (٢ — ظهور الاتجاه المحافظ البيانى) . والفصل الثالث المقال الأول من المقالات الخاصة بالشعر وعنوانه : (١ — سيطرة الاتجاه المحافظ البيانى) .

(٢) انظر : تفصيل هذه المجالات فى الفصل الثالث ، المبحثين ا ، ب من مباحث المقال رقم ١ من المقالات المخصصة للشعر .

(٣) انظر : تفصيل النواحى الفنية لهذا الاتجاه فى الفصل الثالث ، المبحثين ج ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٤) انظر : فى تلك التطورات الفصل الرابع المقال ١ ، ٢ من المقالات التمهيدية التى قدم بها للحديث عن الأدب .

وهكذا نجد أعلام الاتجاه الشعرى المحافظ ، يشاركون بشعرهم — خلال فترة الصراع — فى القضايا السياسية الداخلية ، أكثر مما يهتمون بالشئون الوطنية الخارجية ، أو بتعبير أدق ، نجدهم يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع الداخلى. ويولون هذا الميدان اهتماماً أكثر من الاهتمام بميدان النضال الوطنى . فقد أصبح الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء شغل الناس الشاغل ، ولما كان من طبيعة هذا الاتجاه المحافظ أن يعبر عما يشغل الناس ، وأن يسهم فى الحياة السياسية كما يعيشها الناس ، نراه فى هذه الفترة يهتم فى المحل الأول بقضايا الدستور ، وأحداث البرلمان ، ومشكلات الأحزاب ، وتقويم الزعماء ، وما إلى ذلك .كل هذا مع اختلاف فى وجهات النظر بين الشعراء فى بعض المسائل ، فى ذاك الوقت .

فحين تتأهب الأمة لتأليف برلمانها بعد أن فازت بالدستور المضطهد والاستقلال المقيد ، يتحدث شوقى سنة ١٩٢٢ عن هذا البرلمان المأمول ، ويدعو المواطنين إلى انتخاب الواعين الجديرين بالنيابة ، فيقول :

دارُ النيابة قد صفت أرائكها ... لا تُجلسوا فوقها الأحجار والخشبا
اليوم يا قوم إذ تبنون مجلسكم ... تبنون للعَقب الأيامَ والحقبا[١]

ويردد الفكرة نفسها فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٤ ، فيقول :

دارُ النيابة هيئت درجاتها ... فليرق فى الدرج الذوائب والذرا
الصارخون إذا أسيء إلى الحمى ... والذائدون إذا أغير على الشرى
لا الجاهلون العاجزون ولا الأولى ... يمشون فى ذهب القيود تبخترا[٢]

ثم يقول سنة ١٩٢٥ ، منددا بإغلاق البرلمان ، مشهراً بالعدوان عليه على أثر الانقلاب الدستورى الأول[٣] .

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ٧٣ — ٧٤ .

(٢) الشوقيات جـ ١ ص ١٧٩ .

(٣) وهو الانقلاب الذى تولى الوزارة على أثره زيور.

احتل حصنَ الحق غيرُ جنوده ... وتكالبت أيدٍ على المفتاحِ
ضجت على أبطاله ثكناته ... واستوحشت لكماتها النزاح
هُجرتْ أرائكه، وعُطّل عوده ... وخــلا من الغادين والرواح
وعلاه نسج العنكبوت فزاده ... كالغار من شرف وسمت صلاح [١]

إلى أن يقول فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، محيياً عودة البرلمان [٢] ، ممجداً كيانه باعتباره ثمرة لنضال الأمة ، من عهد عرابى إلى عهد مصطفى كامل ، ومن معركة التل الكبير إلى مأساة دنشواى :

بنيان آباء مشوا بسلاحهم ... وبنين لم يجدوا السلاح فثاروا
فيه من التل المدرَّج حائط ... ومن المشانق والسجون جدار
أبت التقيد بالهوى وتقيدت ... بالحق أو بالواجب الأحرار
فى مجلس ، لا مال مصر غنيمة ... فيه ، ولا سلطان مصر صغار [٣]

وحين تفوز الأمة بالدستور المضطهد ، يقول شوقى أيضاً من قصيدة له سنة ١٩٢٤ ، محذراً من اتخاذ هذا الدستور مجالا للهوى الشخصى ، أو مثاراً للنزاع الحزبى :

وتفيأوا الدستور تحت ظلاله ... كنفاً أهش من الرياض وأنضرا
لا تجعلوه هوى وخلفاً بينكم ... ومجر دنيا للنفوس ومتجرا [٤]

ثم يعود إلى الحديث عن الدستور فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ مقسماً به كشىء مقدس ، مصوراً ما بذل فى سبيله من تضحيات ، وما يرتبط به من آمال فيقول :

---

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ١٩٢ .

(٢) هو البرلمان الذى جاء على أثر فوز الوفد بالأغلبية ، وتولى سعد زغلول رياسته ، وعدلى رياسة الحكومة .

(٣) الشوقيات جـ ٢ ص ٢٠٩ .

(٤) الشوقيات جـ ١ ص ١٧٨ .

. . . وبالدستور وهو لنا حياة نرى فيـــه السلامة والفلاحا
أخـــذناه على المهج الغوالى ولم نأخـــذه نيلا واسماحا
بنينا فيـــه من دمع رواقاً ومن دم كل نابتة جناحا(١)

ثم يواصل تمجيده فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٦ ، مؤكداً أنه هيكل الحرية الذى من شأنه أن يفدى بالضحايا ، وأنه يشاد كما تشاد خنادق المحاربين ، تحت وابل من الرماح :

صَرْحٌ على الوادى المبارك ضاحى متظاهر الأعـــلام والأوضاح
هو هيكل الحرية القانى ، له ما للهياكل من فدى وأضاح
يُبنى كما تبنى الخنادق فى الوغى تحت النبال وصوبها السحاح(٢)

إلى أن يجعله فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٧ ، غاية النعم ، التى يهون من أجلها كل حدث ، ويغفر للزمن كل ذنب . وفى ذلك يقول :

إذا سلم الدستور هان الذى مضى وهان من الأحداث ما كان آتيا
ألا كل ذنب لليالى لأجـــله سدلنا عليه صفحنا والتناسيا(٣)

وعلى حين نجد شاعراً كشوقى يبتهج بالبرلمان ويمجد الدستور على هذا النحو ، نجد شاعراً آخر كأحمد محرم ، يسخط على الدستور ، ويلعن اليوم الذى فتح فيه البرلمان ؛ وذلك لما رأى من الاتجار الحزبى باسم الدستور ، والتصدع الوطنى بسبب البرلمان ، ولما رأى من استغلال المستعمر لهذه الملهاة لصرف الجهود الوطنية عن نضاله وفى ذلك يقول الشاعر :

سأتبع يوم السبت ما عشتُ لعنة يطير بها عاد من الطير ضابحُ
هو اليوم يوم الشؤم ضج نذيره ومر به طير من النحس بارح
يقولون : نواب ودار نيـــابة وملك ودستور من الحق واضح

---

(١) الشوقيات ج ٤ ص ٣١ .
(٢) الشوقيات ج ٢ ص ١٩٠ .
(٣) الشوقيات ج ٤ ص ١٨٣ .

وساوس أقوام مهاذير ما لهم   من الرأى هاد أو من اللب ناصح[١]

وحين يتزعم سعد الحركة الوطنية منذ ثورة سنة ١٩١٩ ويتولى رياسة أول حكومة دستورية كانت من مكاسب تلك الثورة ، نجد شاعراً كحافظ إبراهيم يمجده ، ويدعو إلى مؤازرته والسير على هديه ، فيقول من قصيدة له :

يأيها النشء الكرام تحيــة   كالروض قد خطرت عليه قبول
سيروا على سنن الرئيس وحققوا   أمل البلاد ، فكلكم مأمول
أنتم رجال غد وقد أوفَى غدٌ   فاستقبلوه وحجلوه وطولوا[٢]

لكننا نجد شاعراً آخر كأحمد محرم يدعو عليه ، ويتهمه بتحكيم شهواته ، وبالتسامح مع أعداء البلاد ، وبالاعتداء على المواطنين ، وفى ذلك يقول من إحدى قصائده :

جزى الله سعداً ، إنها شهواته   طغت ريحها ، فالشر غاد ورائح
أباح حمى مصر وسودانها معا   فأمعن مغتال وأوغــل طامح
يسامح أعداء البلاد ويعتدى   على قومه ، شر الحماة المسامح[٣]

وحين يشتد الخلاف الحزبى سنة ١٩٢٥ ، نرى سخطاً على تلك الأحزاب حتى من أكثر الشعراء تهليلا للدستور والحياة النيابية . فشوقى ينعى على الأحزاب هذا الخلاف فى عدد من القصائد ، ويقول فى إحداها سنة ١٩٢٥ :

إلامَ الخلفُ بينــكم إلاما   وهذى الضجة الكبرى علاما
وفيم يكيد بعضكم لبعض   وتبدون العــداوة والخصاما
ولينا الأمر حزباً بعد حزب   فلم نك مصلحين ولا كراما[٤]

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ٣٩٦) .
(٢) ديوان حافظ ج ١ ص ١١٤ .
(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية فى الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ٢ ص ٣٩٧) .
(٤) الشوقيات ج ١ ص ٢٧٤ — ٢٧٦ .

كما يقول من قصيدة أخرى فى العام نفسه مقارناً بين اتحاد الأمس أمام الحوادث ، وتفكك اليوم فى مواجهتها :

مشينا أمس نلقاها جميعاً ونحن اليوم نلقاها فرادى
ومن لقى السباع بغير ظفر ولا ناب تمزق أو تفادى[1]

كما ينعى أحمد محرم كذلك على الأحزاب إسلامها البلاد إلى الفوضى ، وإيقاعها بالمواطنين الظلم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

سائل الأحزاب ماذا عندها غير ترجاف ووهم مقلقِ
وتأمل هل ترى اليوم سوى دولة فوضى وحكم أخرق
فات « نيرون » رجال رزقوا من فنون الظلم ما لم يرزق[2]

ويقول من قصيدة أخرى فى السنة نفسها ، داعياً الشعب إلى الانفضاض عن الأحزاب ، والانفصال عن الزعماء الحزبيين ، الذين لم يعد لهم هم إلا الكيد والصراع ، وإسقاط الوطن صريعاً شهيداً فى معركتهم الخاسرة :

دع الزعماء إن لهم لدينا يدين بغيره الشعب الرشيدُ
لمن تتألف الأحزاب شتى وما هذى الصواعق والرعود
تداعوا للوغى فهوى صريعاً على أيديهم الوطن الشهيدِ[3]

كما يندد الكاشف بما منيت به البلاد على يد الأحزاب من فرقة أشعلت بين بنيها ما يشبه الحرب التى لا تنقضى . وفى ذلك يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ :

تنازع قومى اليوم جنداً وقادة فلم أر إلا سالباً وسليبا
مبادئ أحزاب أرى أم منافعاً توالت صنوفاً بينهم وضروبا
تقضت حروب العالمين ولم أزل أرى بين أبناء البلاد حروبا[4]

---

(١) الشوقيات جـ ٤ ص ١٦ .
(٢) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٠٥ — ٢٠٦ .
(٣) انظر : شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٠٧ .
(٤) انظر : المصدر السابق ص ٢٤٨ .

وحين يكون الائتلاف بين الأحزاب سنة ١٩٢٦ ، ويتهادن الزعماء وتنام الفتنة إلى حين ، يبتهج شوقي بهذا ، بلى يتغنى به ، فيقول من إحدى قصائده فى هذا الوقت :

التامت الأحزاب بعد تصدع ... وتضافت الأقلام بعد تلاحِ
سُحبت على الأحقاد أذيال الهوى ... ومشى على الضغن الوداد الماحى
وجرت أحاديث العتاب كأنها ... سمر على الأوتار والأقداح
ترمى بطرفك فى المجامع لا ترى ... غير التعانق واشتباك الراح (١)

وحين يستبد بعض الحكام فى عهود الانقلابات الدستورية ، نرى بعض الشعراء المحافظين يصبون بشعرهم اللعنات على الاستبداد والمستبدين . وبرغم أن معظم شعر هؤلاء الشعراء فى هذا الميدان قد ضاع أو نسى لما لم يتح له من نشر أو تسجيل ، فإن قليلا منه قد استطاع أن ينجو من وادى النسيان ، ويصل إلينا مسجلا ما كان من مقاومة لهؤلاء الحكام المستبدين . ومن هذا الشعر القليل الذى نجا من الضياع ، قول حافظ من قصيدة له فى صدقى سنة ١٩٣٢ :

ودعا عليك الله فى محرابه ... الشيخ والقسيس والحاخام
لا هَمَّ أحى ضميره ليذوقها ... غصصا وتنسف نفسه الآلام (٢)

وكما نجد أعلام الاتجاه المحافظ البيانى يتحولون بشعرهم إلى ميدان الصراع السياسى ، ويولونه اهتماماً أكثر من اهتمامهم بميدان النضال الوطنى ، نجدهم كذلك يعبرون عما طرأ على الفكر المصرى حينذاك من تطورات « أيديلوجية » وما أصاب النظرة السياسية من تغيرات (٣) .

فحينَ تغلبُ فكرةُ الوطنية المحلية فكرةَ الجامعة الإسلامية — فى هذه الفترة — نجد أعلام الاتجاه المحافظ يعبرون عن هذا الشعور الوطنى ، حتى ليتطرف بعضهم فيقدس الوطن تقديساً . وهذا شوقى يقول للشباب سنة ١٩٢٤ :

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ١٩١ .
(٢) ديوان حافظ جـ ٢ ص ١٠٥ .
(٣) انظر : فى ذلك : الفصل الرابع ، المقال (٤ — غلبة التيار الفكرى الغربى) .

وجه الكنانة ليس يغضب ربكم   أن تجعلوه كوجهه معبودا
ولوا إليه فى الدروس وجوهكم   وإذا فرغتم فاعبدوه هجودا[١]

وحين تغذو فكرة الفرعونية الشعور الوطنى ، وتساندها الكشوف الأثرية ، وبخاصة كشف مقبرة توت عنخ آمون ؛ نجد الشعر المحافظ يغنى الأمجاد الفرعونية ، عاكساً هذا الحماس الملتهب لفكرة الوطنية ، التى أصبحت تتكئ على ماض مشرف عريق . ومن هنا نجد لشوقى عدداً غير قليل من القصائد فى الآثار المصرية ، من بينها أربع قصائد فى توت عنخ آمون ، وما حوت مقبرته من عجائب ، وما أوحى به تاريخه من أمجاد ، وما ألهمت قصة آثاره من عظات[٢] . ومن ذلك قوله فى إحدى تلك القصائد مفاخراً بالفراعين :

مشت بمنارهم فى الأرض « روما »   ومن أنوارهم قبست أثينا
ملوك الدهر بالوادى أقاموا   على وادى الملوك محجبينا
تعالى الله كان السحر فيهم   أليسو للحجارة منطقينا[٣]

كذلك نجد لحافظ قصيدته المشهورة « مصر تتحدث عن نفسها » ، تلك القصيدة التى نراه فيها يمجد الفراعنة تمجيداً نحس معه تفضيلهم على العرب ، بل نكاد نشم منه اعتبار العرب غرباء عن مصر كاليونان . وفى تلك القصيدة يقول حافظ على لسان مصر ، تحت هذا الحماس الذى كانت تزيده فكرة الفرعونية وتؤججه الكشوف الأثرية الباهرة :

إن مجدى فى الأوليات عريق   من له مثل أولياتى ومجدى
أنا أم التشريع ، قد أخذ الرو   مان عنى الأصول فى كل حد
وشدا « بنتئور » فوق ربوعى   قبل عهد اليونان أو عهد نجد[٤]

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ١٢٧ .
(٢) الأولى فى الشوقيات جـ ١ ص ٧٩ وما بعدها ، والثانية فى نفس المصدر ص ٣٣٤ وما بعدها ، والثالثة فى الجزء الثانى ص ١١٦ ، والرابعة فى نفس المصدر ص ١٩٧ وما بعدها .
(٣) الشوقيات جـ ١ ص ٣٥ .
(٤) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٩١ .

وزعماء الاتجاه المحافظ برغم أنهم عنوا كثيراً بالصراع السياسى ، واهتموا بالحديث عن الدستور والبرلمان والأحزاب والزعماء ، وبرغم أنهم صوروا التحول « الأيديلوجى » ، وسجلوا الحماس البالغ للوطنية المحلية ، وما تؤججه من فكرة فرعونية — برغم ذلك كله ، لم ينسوا قضية الإنجليز ووجوب جلائهم ، كما لم يحولوا أنظارهم عن إخوانهم العرب والمسلمين ووجوب الانتصار لهم . أو بتعبير أكثر إيجازاً : لم يصرفهم الاشتغال بالصراع الداخلى ، عن النضال فى المجال الخارجى ، وإن كانوا قد جعلوا من الميدان الأول أهم الميدانين ، بل اتخذوا من الميدان الثانى طريقاً لخدمة الميدان الأول فى كثير من الأحايين.

فنحن أولا نرى زعماء الاتجاه المحافظ ينددون فى مناسبات عديدة بالإنجليز ، ويشككون فى نواياهم ، ويحذرون الزعماء من حيلهم ، ويتوجسون مما يبدو من خير على أيديهم ويطالبون بالجلاء للخلاص منهم . ونحن ثانياً نرى هؤلاء الشعراء قد تعلقت أنظارهم بالأقطار الإسلامية ، والبلاد العربية ، وسجلوا أهم أحداثها ، وغنوا أفراحها وبكوا مآسيها ، ولم تخلعهم فكرة الوطنية المحلية وما تؤججها من فرعونية ، من الارتباط شعورياً بأبناء دينهم المسلمين وأبناء لغتهم العرب . وظلوا إلى تحركهم فى دائرة الوطنية بعمق ، يتحركون فى دوائر العروبة والإسلام والشرق ، دون تمييز دقيق بين هذه الدوائر فى كثير من الأحايين .

ونتيجة لعدم نسيان مشكلة الإنجليز وقضية الجلاء — برغم الاهتمام الزائد بالصراع السياسى — وجدنا شاعراً كشوقى ، يقول فى قصيدة له سنة ١٩٢٢ متحدثاً عن مصر وخديعة الإنجليز لها بتصريح ٢٨ فبراير ، وعن وجوب مواصلة النضال ضد المحتلين حتى يتحقق الاستقلال الحق :

ربحتْ من التصريح أن قيودها	قد صرن من ذهب وكن حديدا
يا فتية النيل السعيد خذو المدى	واستأنفوا نفس الجهاد مديدا[1]

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ١٢٧ .

ووجدنا الشاعر نفسه يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ ، أثناء انعقاد مؤتمر لوزان ، متحدثاً عن غطرسة الإنجليز وتجاهلهم لحق مصر ، نظراً لكونها لا تستند إلى قوة تنتزع بها هذا الحق :

أتعلم أنهم صلفوا وتاهوا   وصدوا الباب عنا موصدينا
ولو كنا نجر هناك سيفاً   وجدنا عندهم عطفاً ولينا[1]

كذلك وجدنا شاعراً كحافظ إبراهيم يشكك فى تصريح ٢٨ فبراير ، ويدعو إلى الحذر والنضال ، فيقول عن الإنجليز والتصريح :

قد حارت الأفهام فى أمرهم   إن لمحّوا بالقصد أو صرحوا
إنى أرى قيدا فلا تسلموا   أيديكم ، فالقيد لا يسجح
حتّام يمُضى أمرنا غيرُنا   وذاك بالأحرار لا يملح[2]

ثم وجدنا الشاعر نفسه يحذر سعداً من الإنجليز وأحابيلهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٤ :

لا تقرب « التاميز » واحذر ماءه   مهما بدا لك أنه معسول
الكيد ممزوج بأصفى مائه   والختل فيه مذوب مصقول
كم وارد يا سعد قبلك ماءه   قد عاد منه والفؤاد غليل[3]

كذلك وجدنا الكاشف يشكك فى الاستقلال المقيد الذى خدع به الإنجليز تطلع المصريين ، ويندد بحيل المستعمرين وأحابيلهم ، فيقول من قصيدة له سنة ١٩٢٣ فيما سمى حينذاك « عيد الاستقلال » :

يا عيد الاستقلال أنـــت له خيال أم حقيقهْ
للعتق أم للرق ما خطوه فى تلك الوثيقهْ
إن أطلقوا أمس البلا دَ ، فهم ليست طليقهْ
وحديقة أضحت ولـــكن للغريب جَنَى الحديقهْ[4]

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ٣٤٠ .
(٢) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٩٥ — ٩٦ .
(٣) ديوان حافظ جـ ١ ص ١١١ .
(٤) شعراء الوطنية للرافعى ص ٢٤٥ .

وإلى جانب هذا كله ، وجدنا الحديث عن الجلاء يتردد فى أشعار زعماء الاتجاه المحافظ ؛ فشوقى يقول فى قصيدة له سنة ١٩٢٤ متحدثاً عن طائفة من الوطنيين بعد الإفراج عنهم مما سمى حينذاك بالمؤامرة الكبرى :

طلبوا الجلاء على الجهاد مثوبة   لم يطلبوا أجر الجهاد زهيدا
والله ما دون الجلاء ويومه   يوماً تسميه الكنانة عيدا
وَجِدّ السجين يداً تحطم قيده   من ذا يحطم للبلاد قيودا [١]

ويقول فى قصيدة أخرى سنة ١٩٢٥ بمناسبة ذكرى مصطفى كامل :

بلغ الوطنية اعتدلت وكانت   حديثاً من خرافة أو مناما
بنيتَ قضيةَ الأوطانِ منها   وصيرت الجلاء لها دعاما [٢]

كما وجدنا مجابهة الإنجليز وتحديهم من الأمور التى تتردد كذلك فى شعر هؤلاء الشعراء . فمحرم يقول من قصيدة له سنة ١٩٢٥ فى استقبال اللورد « چورج لويد » :

عميدَ الغاصبين نزلتَ أرضاً   يبيد الغاصبون ولا تبيدُ
يذود الواحد القهارُ عنها   إذا قهرت جنودك من يذود
أتذكر إذ لقومك ما أرادوا   وإذ « لكرومرَ » البطش الشديد
تطوف جنوده فتصيد منا   ومن سرب الحمائم ماتصيد [٣]

وكذلك يقول حافظ سنة ١٩٣٢ مخاطباً دار المندوب السامى ، ومندداً بما سموه سياسة الحياد ، ليتخلصوا من تبعة ما كان يتورط فيه صدقى من استبداد وتنكيل بالمواطنين :

قصر الدبارة قد نقضـ   ـت العهد نقض الغاصب
أخفيت ما أضمرته   وأبنت ود الصاحب

(١) الشوقيات ج ١ ص ١٢٧ .
(٢) الشوقيات ج ١ ص ١٧٧ — ١٧٨ .
(٣) شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعى ص ٢٠٧ .

الحـــرب أروح للنفو س من الحياد الكاذب [١]

ويقول فى نفس السنة مخاطباً « السير برسى لوين » المندوب السامى وقتئذ :

ألم تخبر بنى التاميز عنا وقد بعثوك مندوباً أمينا
بأنا قد لمسنا الغدر لمسا وأصبح ظننا فيكم يقينا
كشفنا عن نواياكم فلستم وقد برح الخفاء محايدينا
سنجمع أمرنا فترون منا لدى الجُلّى كراماً صابرينا [٢]

ويصل حافظ إلى قمة التحدى حين يقول سنة ١٩٣٢ ، مخاطباً الإنجليز :

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا واطمسوا النجم واحرمونا النسيما
واملأوا البحر إن أردتم سفينا واملأوا الجو إن أردتم رجوما
إننا لن نحول عن عهد مصر أو ترونا فى الترب عظما رميما [٣]

وواضح أن وطنية شوقى فى هذه الفترة أصرح منها فى الفترة السابقة ، وخاصة فيما يتعلق بموقفه من الإنجليز . والسبب فى هذه الصراحة ، ما أفاده الرجل بعد عودته من المنفى من انعتاق من قيد القصر ، هذا القيد الذى كان يفرض عليه – فيما سبق – أن يربط موقفه بموقف القصر إزاء الإنجليز ، الأمر الذى ورطه أحياناً فى مهادنة المحتلين ، بل أوقعه فى مدحهم .

وواضح كذلك أن وطنية حافظ فى هذه الفترة وخاصة فى أواخرها قد طرأ عليها شىء من الشجاعة ، حتى لنراه يقول للإنجليز ما لم يقله منذ عين فى دار الكتب ، وحتى لنراه أيضاً يقول لبعض الحكام المستبدين ما لم يقله غيره من الشعراء . والسبب فى ذلك أن الرجل كان قد اطمأن بعض الشىء بعد الاستقلال المقيد ، وأمن فى بعض الفترات أذى المحتلين ، كما كان بعد ذلك قد أمضى مدة خدمته فى دار الكتب وأحيل إلى المعاش ؛ فلم يعد قيد الوظيفة يعقل لسانه أو يهيض جناحه . ولذا هاجم الإنجليز وطالب بالجلاء

(١) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٩ .
(٢) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٦ – ١٠٧ .
(٣) ديوان حافظ ج ٢ ص ١٠٨ .

ولعن المستبد صدقى . ولذا أيضاً وجدنا أهم ما له من شعر وطنى فى تلك الفترة قد قاله حول سنة ١٩٣٢ ، وهى سنة إحالته إلى المعاش .

ونتيجة لتعلق أنظار هؤلاء الشعراء بالبلاد الإسلامية والعربية ، وارتباطهم وجدانيًّا بإخوانهم المسلمين والعرب ، وتحركهم فى دوائر الإسلامية والعروبة والشرق ، إلى جانب تحركهم بعمق فى دائرة الوطنية المحلية ؛ نتيجة لهذا كله ، نجد زعماء الاتجاه المحافظ يتابعون أحداث الخلافة بعد الحرب العالمية الأولى ، باكين هزيمة تركيا أولا ، ثم مهللين لانتصار مصطفى كمال ثانياً ، ثم جزعين من إلغاء أتاتورك للخلافة آخر الأمر . وهم فى كل ذلك مدفوعون بمشاعر إسلامية خالصة ، يذكرونها صراحة ، ويؤكدونها بترديد أسماء المعالم المقدسة فى البلاد الإسلامية ، ليخلعوا على تلك المعالم مشاعرهم ، وليثيروا — بما تحمله من طاقات شعورية — حماس المسلمين فى كل مكان .

كما نجد هؤلاء الشعراء المحافظين يسهمون فى قضايا البلاد الإسلامية العربية الأخرى ، مؤازرين نضالها ، مباركين انتصارها ، باكين من استشهدوا من أبطالها . وهم فى هذه المرة مشيدون بالرابطة الإسلامية والرابطة العربية ، التى تُذْكر كل منهما صراحة أو تكنيه ، أو يشار إلى أى منهما بلفظ الشرق ، الذى كان يعنى الوطن العربى أحياناً ، والوطن الإسلامى أحياناً ، كما تدل على ذلك استعمالات الشعراء فى ذاك الوقت[1] .

فحين تُحتل الآستانة ، ويتقسمها الإنجليز والفرنسيون والطليان ، يتحدث حافظ إبراهيم عن هذه النكبة ، فيقول مناجياً الله سبحانه ، فى تحسر المسلم على ما كان من ضياع أرض إسلامية عزيزة ، وإذلال لإخوة مسلمين أعزاء :

---

(١) من الاستعمالات التى تجعل للشرق معنى العروبة قول شوقى :

كان شعرى الغناء فى فرح الشرق وكان العزاء فى أحزانه
قد قضى الله أن يؤلفنا الجرح ، وأن نلتقى على أشجانه
كلما أن بالعراق جريح لمس الشرق جنبه فى عمانه

ومن الاستعمالات التى يراد بها الوطن الإسلامى قول شوقى : « ونحن فى الشرق والفصحى بنو رحم » حيث جعل الفصحى رمزاً للعروبة ، وجعل الشرق رمزاً للإسلام .

أيرضيك أن تغشى سنابك خيلهم ... حماك ، وأن يمنى الحطيم وزمزم
وكيف يذل المسلمون وبينهم ... كتابك يتلى كل يوم ويكرم
نبيك محزون وبيتك مطرق ... حياء، وأنصار الحقيقة نوم[١]

وحين ينتصر مصطفى كمال سنة ١٩٢٢ وتنهض تركيا بعد ما منيت به من هزيمة واستسلام ، يتحدث شوقى عن هذا الانتصار بلغة المسلم المبتهج بانتصار قائد مسلم فى معركة إسلامية ، حتى ليذكره هذا النصر القريب فى الأناضول بما كان من انتصار بعيد فى بدر ، وحتى لينقل إليه مصطفى كمال صورة خالد بن الوليد ، وحتى ليجعل الفرحة تهز كل جوانب العالم الإسلامى وتمس كل آثاره المقدسة . وفى ذلك يقول شوقى :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب ... يا خالد الترك جدد خالد العرب
لما أتيت ببدر من مطالعها ... تلفت البيت فى الأستار والحجب
وهشت الروضة الفيحاء ضاحكة ... إلى المنورة المكية الترب
وأرج الفتح أرجاء الحجاز وكم ... قضى الليالى لم ينعم ولم يطب[٢]

بل يتحدث عبد المطلب عن هذا الانتصار ، فى حماس أعظم واندماج أشد ، حتى ليعتبره انتصاراً لقومه ، وفوزاً لآ له ، وهو فى ذلك لا يعتبر نفسه تركيًّا ، ولا يتخلى عن شىء من حماسه لوطنه ، وإنما يصدر عن هذا الشعور الإسلامى المجمّع ، الذى يعتبر المسلمين إخوة ، وفى ذلك يقول من قصيدة له :

لقد ظنوا الظنون بنا سفاهاً ... ورادوا البغى وانتجعوا الخيالا
كأن لم يعلموا أن المنايا ... بأيدينا نُصرِّفُها نصالا
وأن لنا لدى الغارات خيلا ... تجد بنا إلى الموت اختيالا
وما يونان — إن جهلت — بكفء ... لنا يوم المغار ولا مثالا[٣]

---

(١) ديوان حافظ جـ ٢ ص ٨٨ — ٨٩ .
(٢) الشوقيات جـ ١ ص ٤٨ — ٥٢ .
(٣) ديوان عبد المطلب ص ١٩٨ .

وحين يُلغى مصطفى كمال الخلافة ، يبكيها شوقى — قبل كل شيء — فى حزن المسلم ، الذى كان يرى فيها وسيلة تجميع وتكتيل لقوى المسلمين ، ومظهراً من مظاهر عظمة الإسلام وجلاله . وفى ذلك يقول :

ضجت عليك مآذن ومنابر   وبكت عليك ممالك ونواحِ

بكت الصلاة ، وتلك فتنة عابث   بالشرع عربيد القضاء وقاح

أفتى خزعبلة وقال ضلالة   وأتى بكفر فى البلاد صراح

إن الذين جرى عليهم فقهه   خلقوا لفقه كتيبة وسلاح (١)

كما يتحدث أحمد محرم — كمسلم — عما لقيت الخلافة من خيانات بعض الزعامات العربية الطامعة ، والمدفوعة بإغراءات الإنجليز وحيل الاستعمار ، فيقول فى قصيدة له فى المناسبة نفسها :

وما نَفعُ الخلافة حين تُمسِى   حديث خرافة للهازلينا

ثوت تتجرع الآلام شتى   على أيدى الدهاة الماكرينا

منعنا الظلم أن يطغى عليهم   فخانونا وكانوا الظالمينا

نُصاب لأجلهم ونُصاب منهم   فإن تعجبْ فذلك ما لقينا (٢)

وحين تهب سوريا فى ثورتها ضد الاحتلال الفرنسى سنة ١٩٢٥ ، يسهم الشعراء المحافظون بشعرهم فى المعركة ، إلى جانب إخوانهم السوريين ، حتى لنجد لشوقى وحده ثلاث قصائد فى هذه المناسبة . فهو أولا يذيع قصيدته النونية المشهورة ، مؤكداً أخوة الإسلام والعروبة والمأساة بين سوريا ومصر ، فيقول :

قُمْ نَاجِ جلق وانشد رسم من بانوا   مشت على الرسم أحداث وأزمان

تغيرَ المسجدُ المحزون واختلفت   على المنابر أحرار وعبدان

---

(١) الشوقيات جـ ١ ص ١٠٦ — ١٠٧ .

(٢) ديوان محرم مخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ٣١) .

فلا الأذان أذان في منابره إذا تعالى ولا الآذان آذان
ونحن في الشوق والفصحى بنو رحم ونحن في الجرح والآلام إخوان[١]

ثم يذيع قصيدته الثانية سنة ١٩٢٦ بمناسبة نكبة دمشق ، ويتحدث فيها عن صلات الدين واللسان والمحنة بين المصريين والسوريين ، ويحاول أن يستنهض همم مواطنيه في نضال الإنجليز ، بتمجيده لبطولات أبناء سوريا في نضال الفرنسيين . ومن تلك القصيدة يقول شوقي :

نصحتُ ونحن مختلفون داراً ولكن كلنا في الهم شرقُ
ويجمعنا إذا اختلفت بلاد بيان غير مختلف ونطق
وللأوطان في دم كل حر يد سلفت ودَيْن مستحق
وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق[٢]

ثم يذيع قصيدته الثالثة سنة ١٩٢٦ أيضاً ، رابطاً بين معاناة قومه من أجل الحرية ، ومعاناة إخوانه في سوريا من أجلها أيضاً . ويوضح أن الطريق الوحيد إلى الظفر بها هو طريق الدم . وفي تلك القصيدة يقول :

سَلُوا الحرية الزهراء عنا وعنكم : هل أذاقتنا الوصالا
وهل نلنا كلانا اليوم إلا عراقيب المواعد والمطالا
عرفتم مهـــرها فمهرتموها دماً صبغ السباسب والدغالا[٣]

وحين يستشهد القائد العربي محمد بن سعيد العاصي في فلسطين سنة ١٩٢٩[٤] ، يذيع محرم قصيدة في رثائه ، وفيها يستنهض همم المسلمين والعرب من أجل نصرة فلسطين ، سابقاً كل الشعراء إلى هذا الميدان المقدس . ومن هذه القصيدة يقول :

---

(١) الشوقيات جـ ٢ ص ١٢٢ — ١٢٥ .

(٢) الشوقيات جـ ٢ ص ٩٠ — ٩١ .

(٣) الشوقيات جـ ٢ ص ٢٢٨ .

(٤) كان ذلك حين اتسع نطاق القتال بين العرب واليهود منذ حوادث البراق أو حائط المبكى .

نظم المجد لأبطال الحمى ونظمت الشعر ناراً ودما
يا فلسطين ارفعى تاجيك فى دولة البأس وزيدى شمما
صخرة صماء تحمى صخرة علمتها كيف تشقى الصمما
أسمعتْ « بلفورَ » نجوى وعده ترتمى حزناً وتمضى ندما [1]

وحين يقتل الطليانُ الشهيد المسلم ، عمر المختار سنة ١٩٣١ ، يذيع شوقى همزيته الرائعة ، التى يصور فيها كيف ضجت أفريقيا على البطل العظيم ، الذى ركزه المستعمرون — عن جهل — لواء يتجمع تحته المظلومون ليثأروا من ظالميهم . ومن تلك القصيدة قول شوقى

رَكَزوا رفاتكَ فى الرمال لواء يستنهض الوادى صباح مساء
يا أيها السيف المجرد فى الفلا يكسو السيوف على الزمان مضاء
أفريقيا مهد الأسود ولحدها ضجت عليك أراجلا ونساء
والمسلمون على اختلاف ديارهم لا يملكون على المصاب عزاء [2]

ويذيع محرم قصيدة فى نفس المناسبة ، معتبراً المصيبة مصيبة الإسلام والمسلمين فيقول :

هتَفَ النَّعِىُّ فما ملكتُ بيانى ليت النَّعِىَّ إلى الإمام نعانى
ذعر الحطيم وراع يثربَ حائط للموت ضج لهوله الحرمان
سهم أصاب المسلمين وجال فى كبد الهُدَى وحشاشة الإيمان [3]

وحين ينكل الصهيونيون بأبناء الإسلام والعروبة فى فلسطين ، يقول محرم من قصيدة له سنة ٣٨ متنبئاً بما سيجره اغتصاب الأرض المقدسة على الإسلام والعروبة من ويلات ، ومثيراً الهمم إلى خوض معركة الحياة ضد الصهيونية الباغية :

---

(١) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ١٥٥) .
(٢) الشوقيات جـ ٤ ص ١٧ — ١٨ .
(٣) ديوان محرم المخطوط (عن الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد حسين جـ ٢ ص ١٥٤) .

من ذا يرى دمه أعز مكانة من أن يخضب فى فلسطين الربا
وطن يعذب فى الجحيم وأمة أعزز علينا أن تصاب وتنكبا
إنا لنعلم أن آكل لحمهم سيخوض منا فى الدماء ليشربا[١]

(ب) من الناحية الفنية :

أما من الناحية الفنية ، فإن زعماء الاتجاه المحافظ البيانى ظلوا على طريقتهم فى محافظتها على تقاليد الشعر العربى التى حددتها عصور الازدهار ، ووقفوا عند ما ألفوا من الاهتمام قبل كل شىء بالجانب البيانى ، وجعل إتقان الصياغة فى المحل الأول[٢] ، شأنهم فى ذلك شأن « الكلاسيكيين » الذين تعد الصياغة المتقنة أبرز خصائصهم[٣] .

وليس من شك أنهم أحسوا بحرج موقفهم ، وبخاصة بعد الهجوم العنيف الذى وجه إليهم من أصحاب الاتجاه التجديدى الذهنى ، وبصفة أخص ، بعد ظهور كتاب « الديوان » ، الذى أخرجه العقاد والمازنى ، وجعلا من أهم أهدافه هدم هؤلاء المحافظين ، بتحطيم زعيمهم شوقى عن طريق نقد شعره وبيان ما فيه من تخلف وبعد عن الفن الشعرى الذى يتطلبه العصر[٤] .

وقد عبر حافظ عن هذا الإحساس عند الشعراء المحافظين ، حين قال :

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة بهند ودعد والزباب وبوزع
وملّت بناتُ الشعر منا مواقفاً بسقط اللوى والرقمتين ولعلع
تغيرت الدنيا وقد كان أهلها يرون متون العيس ألين مضجع

---

(١) انظر : شعراء الوطنية للرافعى ص ٢١٠ .

(٢) انظر : تفصيل مذهبهم فى الفصل الثالث ، المبحثين جـ ، د من مباحث المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٣) انظر : Wat is classic T, S, Eliot p, 9,

(٤) ظهر الديوان سنة ١٩٢١ ، وتولى العقاد نقد شوقى والرافعى ، وتولى المازنى نقد المنفلوطى وشكرى ، وكان نقد المازنى لشكرى خارجاً عن طبيعة الكتاب لأن شكرى من عمد التجديد ، وكان النقد له بدوافع شخصية .

وكان بريد العلم عيراً وأينقا   متى يعيها الإيجاف فى البيد تظلع
فأصبح لا يرضى البخار مطية   ولا السلك فى تياره المتدفع
ونحن كما غنى الأوائل لم نزل   نغنى بأرماح وبيض وأدرع
عرفنا مدى الشيء القديم فهل مدى   لشيء جديد حاضر النفع ممتع ؟ !(١)

غير أن هذا الإحساس لم يتجاوز هذا الاعتراف من جانب حافظ ، وبعض محاولات للتجديد لا تنم عن فهم لحقيقته عند رفاق حافظ ، ممن حسبوا أن التجديد هو الحديث عن بعض المخترعات الحديثة ، كالقطار والطيارة وما إلى ذلك ، وجعل مجرد الحديث عن هذه الأشياء ثورة على الحديث عن الجمل والـناقة مثلا . مع أن من المقررات أن التجديد لا يكون فى تناول شيء جديد فحسب ، وإنما فى طريقة تناول هذا الشيء ، بل فى طريقة الإحساس به والوقوف منه ، قبل طريقة الحديث عنه . وقد تناول الشعراء المحافظون ما تناولوا من مخترعات حديثة بنفس الطريقة القديمة ، التى تتناول الشيء من الخارج ، وتعدد مظاهره لوناً وحجماً وفائدة أو ضرراً ، دون أن تتعدى ذلك — فى الغالب — إلى وقع هذا الشيء على نفس الشاعر ، أو تحاول النفاذ من الحدود الشكلية لهذا الشيء إلى ما وراء اللون والحجم والمظاهر السطحية . بل أكثر من ذلك ، قد عبر الشعراء المحافظون عن هذه المخترعات الحديثة ، بتلك الأوصاف والتراكيب والصور التى ألفت ، بل استهلكت فى الحديث عن أشياء معرقة فى القدم . ومن ذلك قول شوقى فى الطيارة :

أعقابٌ فى عنان الجو لاحْ   أم سحاب فر من هوج الرياحْ
أم بساط الريح ردته النوى   بعد ما طوف فى الدهر وساح
أو كأن البرج ألتى حوته   فترامى فى السموات الفساح(٢)

(١) ديوان حافظ جـ ١ ص ١٢٩ — ١٣٠ .
(٢) انظر : الشوقيات جـ ٢ ص ١٩٤ .

(ح) محاولات تجديدية :

ولعل المحاولة الوحيدة الجادة في مجال التجديد الشعرى من جانب المحافظين هى تلك المحاولة التى قام بها شوقى لتطويع الشعر للمسرح . والحق أن هذه المحاولة ليست وليدة تلك الفترة التى يساق عنها الحديث ، ولم يتجه إليها شوقى فى تلك السنوات فقط وإنمـــا بدأها من قبل ذلك بسنين[١] . ولكن الحق أيضاً ، أن شوقى كان قد انصرف عن كتابة المسرحيات الشعرية منذ خاب أمله بعد كتابة مسرحيته الأولى « على بك الكبير » ، التى ألفها فى فرنسا سنة ١٨٩٣ ، ولكنه تحت عبء الإحساس بالجمود ، وإزاء الاتهام بالتخلف ، وأمام هجمات دعاة التجديد فى هذه الفترة ؛ اتجه من جديد إلى الشعر المسرحى منذ سنة ١٩٢٧ ، ووالى إخراج مسرحياته الشعرية من ذلك التاريخ حتى سنة ١٩٣٢ ، فأخرج فى هذه السنوات : « مصرع كليوبترا » و « مجنون ليلى » و « قمبيز » و « عنترة » و « الست هدى » . كما أعاد كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » بما يتلاءم مع مستواه الشعرى والفنى الجديد ، وبما يجنبه الأخطاء التى تورط فيها حين أقدم على المحاولة لأول مرة[٢] .

وربما اعتبرت محاولة أخرى لأحمد محرم ، فى المحل الثانى من هذه المحاولة ؛ وذلك أنه أراد أن يطوع الشعر للقصص التاريخى الحماسى الطويل ، فألف نحو سنة ١٩٣٣ « ديوان مجد الإسلام [٣] » ليحكى بالشعر سيرة

---

(١) كتب أولى مسرحياته « على بك الكبير » ، وهو فى باريس سنة ١٨٩٣ .

(٢) انظر : مسرحيات شوقى لمحمد مندور ، والمسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت . واقرأ الدراسة التى كتبتها عن مسرحيات شوقى فى الفصل الخاص بها فى كتابى « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر »

(٣) انظر : « ديوان مجد الإسلام » ، المقدمة التى كتبها المشرف على تصحيحه محمد إبراهيم الجيوشى ص هـ .

الرسول وبطولاته وغزواته . وربما أراد محرم بهذا العمل أن يطرق بالشعر العربى فن الملحمة . ولكنه فى الواقع لم يخرج ملحمة بالمفهوم الفنى لهذا الجنس الأدبى ، وإن طاب لكثير ممن تحدثوا عن هذا العمل أن يسموه « الإلياذة الإسلامية »[1] . وذلك أن الملحمة فى حقيقتها وكما عرفت — من أروع نماذجها التى خلفها « هوميروس » — تعتمد أساساً على الأساطير الشعبية والبطولات الخيالية ، التى تصل أحياناً إلى جعل الأبطال فى مصاف الآلهة أو أنصاف الآلهة ، وهى لهذا كله لا تعنى بالوقائع التاريخية ولا الأحداث الحقيقية ، وإنما تعنى قبل كل شىء بالخيال الجامح والتصوير الأسطورى ، مما كان يرضى ظمأ الجماهير إلى البطولة الخارقة ، وتلهفها على الأبطال الخياليين[2] .

أما « ديوان مجد الإسلام » فبرغم اتخاذه سيرة بطل عظيم مادة ، وبرغم تسجيله لمعارك وانتصارات باهرات ؛ فإن هذا العمل الشعرى قد التزم الوقائع التاريخية ، وسجل الأحداث الحقيقية ، ولم يعتمد أصلا على الأساطير ولم يحكم الخيال ؛ ثم هو بعد ذلك قد التزم فى البناء الفنى شكل القصائد الغنائية المتتالية ، التى تؤلف فى جملتها ديواناً ذا موضوع واحد ، هو حياة محمد صلى الله عليه وسلم ، وبطولاته وغزواته .

وقد درج الشاعر على أن يقدم بين يدى معظم القصائد — بمقدمة نثرية تجمل الأحداث التاريخية التى ستعالج فيما يلى من أبيات . كذلك درج على التزام الوزن والقافية فى كل قصيدة تعالج فصلا أو موضوعاً معيناً ، ثم تغيير الوزن والقافية فى القصيدة الأخرى ، وهكذا .

ومن هنا نرى أن أهم تجديد فى هذا العمل ، هو معالجته فى ديوان

---

(١) يفهم من المقدمة أن الشاعر لم يطلق على هذا العمل اسم « الإلياذة الإسلامية » ، وإنما كان ذلك من إضافات الآخرين . انظر المقدمة ص ى .

(٢) انظر : المدخل إلى النقد الأدبى الحديث للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٧٠ ، وما بعدها وانظر : الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ — ٢٥ .

كامل لموضوع واحد ، هو سيرة الرسول وبطولاته وغزواته . أما بعد ذلك فهو — فى جملته — قصائد غنائية تستلهم مادة تاريخية ، ولا تؤلف ملحمة إلا على سبيل التجوز ، واعتبار الحديث عن البطولة بالشعر المتسم بالطول والإفاضة ، كافياً لإطلاق هذا الاسم[١] .

وهذه أبيات من القصيدة الأولى ، التى تحمل عنوان : « مطلع النور الأول » ، وفى هـــذه الأبيات يتحدث الشاعر عن ثبات محمد صلى الله عليه وسلم ؛ وعدم استجابته لإغراء قومه بالملك والمال ، حتى يصرفوه عن دعوته :

جاءه عمه يقول : أترضى ... أن يقيموك سيداً أو أميرا
ويصبوا عليك من صفوة الما ... ل ، حياً ما طراً وغيثاً غزيرا
قال : ياعم ما بعثت لدنيا ... أبتغيها ، وما خلقت حصورا
لو أتونى بالنيرين لأعرضـ ... ـت أريهم مطالبى والشقورا[٢]
إن يشيروا بما علمت فإنى ... لأدعّ الهوى وأعصى المشيرا
دون هذا دمى يراق، ونفسى ... تطعم الحتف رائعاً محذورا[٣]

على أن محاولة شوقى برغم نجاحها ، إنما كانت محاولة للتجديد فى فن الشعر بعامة ، وليست محاولة للتجديد فى مجال الشعر الغنائى بخاصة ، فهى تهدف إلى عمل شعر « درامى » ، وهو نوع من الشعر مغاير فى حقيقته للشعر الغنائى من الناحية الفنية ، وإن خدمت الشعر العربى بوجه عام ، وفتحت أمامه ميداناً من أخصب الميادين .

---

(١) منذ عصر النهضة حاول عدد من الأدباء فى العالم عمل ملاحم بمفهومات مختلفة عن المفهوم القديم للملحمة ، فمثلا وجدت الملحمة الأدبية التى تعتمد على الفكرة والمعانى المجردة والتى تقابل الملحمة التاريخية التى تعتمد على التاريخ الممزوج بالأساطير ، لكن ملحمتى هومير بقيتا تمثلان النسق الأعلى للملاحم وترشمانه . انظر : المفهوم الصحيح لهذا النوع الأدبى فى الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ص ٢٢ — ٢٥ ، وانظر : الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل ص ١٢٦ — ١٢٨ .

(٢) الشقور : الحاجات والأمور المتصلة بالقلب ، جمع شقر .

(٣) ديوان مجد الإسلام ص ٥ .

لهذا نستطيع أن نقرر : إنه باستثناء محاولة شوقى الناجحة — أو برغمها — قد تجمد الاتجاه الشعرى المحافظ فى هذه الفترة ، حيث لم يضف جديداً إلى مجاله الموضوعى ، ولم يصب تجديداً فى أسلوبه الفنى ، وحيث وقف عند المرحلة التى وصل إليها ، منذ وصل إلى قمته مع أمير الشعراء .

وقد سار فى هذا الاتجاه الشعرى المحافظ بعد جيل شوقى ، جيل آخر تمثل فى على الجارم ومحمد الأسمر وعزيز أباظة وعلى الجندى ومحمود غنيم وغيرهم . ولكن بموت شوقى سنة ١٩٣٢ ، ماتت سيادة هذا الاتجاه ، وظل كل السائرين فى طريقه يحاولون جاهدين أن يقربوا من قمته الشامخة ، التى علاها كثير من الجليد .

٢ — انحسار الاتجاه التجديدى الذهنى :

إذا كانت الظاهرة الأولى من ظواهر الشعر فى هذه الفترة ، هى ظاهرة تجمد الاتجاه المحافظ البيانى ، فالظاهرة الثانية هى ظاهرة انحسار الاتجاه التجديدى الذهنى [١]. فقد شهدت هذه الفترة انحسار هذا الاتجاه كماً وكيفاً ، حتى أوشك أن يختفى من الحياة الأدبية ، لولا جهود العقاد وإصراره وأصالته ، التى حفظت لهذا الاتجاه الاستمرار، برغم ما أحاط به من معوقات .

وقد كان من أهم أسباب انحسار هذا الاتجاه — ومن أهم مظاهره أيضاً — توقف شكرى عن إصدار دواوين جديدة ، بعد أن أصدر ديوانه السابع « أزهار الخريف » سنة ١٩١٨ . وقد كان هذا التوقف من جانب شكرى ، بسبب تأزمه النفسى ، نتيجة لإحساسه بخيبة الأمل، وعدم نيله ما كان يطمح إليه من مجد أدبى لم يحققه له إصدار سبعة دواوين ، ثم نتيجة لعدد من الصدمات فى حياته العامة وصلاته الخاصة [٢]،

---

(١) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه وظهوره وخصائصه فى الفصل الثالث ، المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر .

(٢) انظر : ديوان عبد الرحمن شكرى تحقيق نقولا يوسف : المقدمة ص ٨٥ وما بعدها .

ربما كان من أقساها عليه إقذاع صديقه المازنى فى نقده ، وإقرار صديقه العقاد لهذا النقد ، بنشره فى كتاب الديوان الذى أصداره معاً ، والذى اتهم فيه شكرى بالجنون ، وسمى صنم الألاعيب ، ونصح بالانصراف عن التأليف ليريح أعصابه المختلة ، ويريح القراء من جهوده العقيمة[1] !!

كذلك كان من أسباب انحسار هذا الاتجاه — ومن مظاهره أيضاً — انصراف المازنى عن الشعر ، منذ أصدر ديوانه الثانى سنة ١٩١٧ . فقد اتجه إلى الصحافة ، وآثر القصة والمقال من بين فنون الأدب ، حيث لم يعد يرى الشعر كافياً لسد حاجاته أولا ، ولا للتعبير الطليق عما يريد أن يعالج من شئون الحياة ثانياً . وقد حول تأملاته وذهنياته الشعرية ، إلى لون من السخرية الواعية ، أجاد استخدامه فيما كان يكتب من مقالات اجتماعية ، ومن قصص أو صور قلمية[2]

وهكذا بقى العقاد وحده من زعماء الاتجاه التجديدى الذهنى يواصل كتابة الشعر . ولكنه لم يجعل الشعر همه أو فنه الأدبى الأول ، بل انصرف هو الآخر إلى الصحافة والكتابة السياسية أولا ، ثم إلى التأليف الأدبى والإسلامى أخيراً ، حتى اعتبر فى طليعة الكتاب السياسيين فى أوائل هذه الفترة ، ثم اشتهر كعلم من أعلام الكتابة الأدبية والإسلامية فى آخريات تلك السنوات[3] .

---

(١) انظر : الديوان جـ ١ ص ٤٨ وما بعدها ، وجـ ٢ ص ٨٥ وما بعدها .

هذا وقد نشر شكرى بعد فترة من توقفه عدداً من القصائد المتفرقة حين كان يلح عليه خاطر أو فكرة وحين كان يتغلب طبعه الأدبى على تأزمه النفسى . فقد نشر قصيدة الطفل فى الهلال فى أغسطس سنة ١٩٣٢ ، ثم نشر عدة قصائد فى سنتى ١٩٣٥ و ١٩٣٦ بالرسالة والمقتطف والمجلة الجديدة ، ثم عاد فنشر بعض القصائد فى سنة ١٩٤٩ .

انظر : مقدمة ديوان عبد الرحمن شكرى بقلم نقولا يوسف ص ١٠ — ١١ .

(٢) انظر : أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد ص ١١٣ — ١١٤ ، ومحاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد مندور ص ٤١ .

(٣) انظر : مع العقاد لشوقى ضيف ص ٣٨ — ٥١ . وانظر : العقاد دراسة وتحية =

وبرغم أن العقاد فى هذه الفترة لم يجعل الشعر همه أو فنه الأول ، قد ظلت دواوينه تتوالى دون انقطاع ، بل لقد أخرج فى عام واحد من أعوام تلك الحقبة ديوانين اثنين . .

فبعد أن أخرج الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩١٦ ، ثم الجزء الثانى سنة ١٩١٧ ، أخرج الجزء الثالث من هذا الديوان سنة ١٩٢١ ، ثم جمع تلك الأجزاء وضم إليها الجزء الرابع وسمى كل ذلك : « ديوان العقاد » ، ونشره سنة ١٩٢٨ (١)

وفى سنة ١٩٣٣ ، أخرج العقاد ديوانين آخرين ، الأول باسم « وحى الأربعين » ، والثانى باسم « هدية الكروان » . ثم أخرج سنة ١٩٣٧ ديوانه المسمى « عابر سبيل (٢) » .

والملاحظ على شعر العقاد الذى ظهر فى تلك الفترة ، أنه قد سار — فى جملته — على المبادئ التى ارتضاها هو وزميلاه شكرى والمازنى منذ الفترة السابقة . وهى المبادئ التى تقوم قبل كل شىء على عدم اعتبار الشعر المحافظ البيانى مثلا أعلى للشعر فى العصر الحديث ، والتى تهتم بالتجديد فى موضوعات الشعر وطريقة أدائه ، وتعنى فى المحل الأول بنفس الشاعر وأصالته والتى تعطى قيمة كبرى للخيط الذهنى فى النسيج الشعرى ، وتحاول محاولة جادة لتحقيق الوحدة العضوية وصدق التجربة الشعرية (٣) . كل هذا مع توفيق أحياناً وإخفاق فى بعض الأحايين ، وخاصة حين يطغى الفكر فيفسد طبيعة الشعر (٤).

= ص ٣١٠ وما بعدها ، لترى أن أعظم كتبه الأدبية ظهرت فى الثلاثينيات وأن عبقرياته ظهرت فى الأربعينيات .

(١) انظر : ديوان العقاد كلمة ختام ص ٣٥١ ، والعقاد دراسةوتحية ص ٣١٠ ومع العقاد لشوقى ضيف ص ١٣٨ — ١٣٩ .

(٢) وبعد ذلك أخرج « أعاصير مغرب » سنة ١٩٤٢ ثم « بعد الأعاصير » سنة ١٩٥٠ .

(٣) انظر : تفصيل هذه المبادىء فى الفصل الثالث ، المبحث جـ من مباحث المقال رقم ٢ من المقالات المخصصة للشعر .

(٤) انظر : The Name and Nature of poetry. Hausman P. 47

فى الجزء الثالث من ديوان العقاد الأول، هذا الجزء الذى ظهر سنة١٩٢١، نراه يعنى بالتأملات الفكرية ، والقضايا الذهنية ، التى تصل أحياناً إلى درجة التفلسف ، كما نراه يبتعد عن التأثير بالقيم البيانية ، ويركز اهتمامه على التأثير بالقيم الفكرية ، ثم نراه يجعل صدق التجربة الشعرية وتحقيق الوحدة العضوية فى المحل الأول :

ومما يؤيد ذلك هذا النموذج الذى يتحدث فيه العقاد عن الإنسان وحريته الفطرية ، وما يكبلها به الإنسان نفسه من قيود مختلفة . وقد سمى الشاعر هذا النموذج « حانوت القيود » ، وفيه يقول :

تَزَوَّدَ منه الناس فى كل حقبة ... وحجوا إليه موكباً بعد موكب
يصيحون فيه بالقيود كأنهم ... سراحين فى واد من الأرض مجدب
فمن قائل : عجل بقيدى فإننى ... طليق ، ومن عان كثير التقلب
إذا أخطأ الأغلال قطب وجهه ... كئيباً ، وإن أثقلنه لم يقطب
فهذا إلى قيد من العقل ناظر ... وما العقل إلا من عقال مُؤَرَّب
يخفض من أهوائه كلَّ ناهض ... ويغلب من آماله كل أغلب
ويمشى بأغلال التجارب معجباً ... على غبطة منه لمن لم يجرب
وهذا إلى قيد من الحب شاخص ... وفى الحب قيد الجامح المتوثب
ينادى : أنلنى القيد يا من تصوغه ... ففى القيد من سجن الطلاقة مهربى
أدره على لبى وروحى ومهجتى ... وطوق به كفى وجيدى ومنكبى
ورصعه بالحسن المسـوم واجله ... بكل سعيد فى المناظر طيب
عزيز علينا أن نعيش وحولنا ... أسارى الهوى من فائز ومخيَّب (١)

وفى الجزء الرابع من ديوانه الأول ، الذى صدر سنة ١٩٢٨ ، ومعه كل الأجزاء الثلاثة السابقة ، نرى العقاد يسير فى نفس الخط التجديدى الذهنى ، وربما يصل فيه إلى درجة أكثر نضجاً وأتم استواء ، بل قد يصل إلى حد من التأمل الفلسفى ينتهى به — فى بعض التجارب — إلى فلسفة السخط

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٠٤ — ٢٠٥ .

والرفض ، والإقرار « بلا جدوى شيء فى هذا الوجود » . ففى ذلك الجزء من ديوان العقاد ، نراه — مثلا — يقول فى قطعة بعنوان « سيان » :

يا شمس ما ضرك لو لم تشرقى ؟ يا روض ما ضرك او لم تعبق ؟
يا قلب ما ضرك لو لم تخفق ؟ ! سيان فى هذا الوجود الأحمق
من كان مخلوقاً ومن لم يخلق[1] ! !

وإنما قلت : « إن شعر العقاد فى تلك الفترة قد سار — فى جملته — » على المبادئ التى ارتضاها هو وزميلاه من قبل ، ولم أقل : قد سار كله على تلك المبادئ ؛ لأن العقاد كان فى بعض هـــذا الشعر يفعل فعل الشعراء المحافظين ، من حيث النظم فى المناسبات والسياسيات والإخوانيات ، التى تصل أحياناً إلى حد التفاهة . وليس من شك أن روح الفترة التى عرفنا أنها كانت فترة صراع سياسى ، قد أثرت على العقاد ، فحادت به — بعض الشيء — عن الطريق الذى رسمه هو وصاحباه من قبل . وليس من شك أيضاً فى أن ارتباط الشاعر ببعض الهيئات وصلته ببعض الأصدقاء . قد كان من العوامل التى ورطته فى بعض شعر المناسبات والإخوانيات ، إلى جانب ما ورطته فيه صراعات الفترة من شعر السياسيات .

فمثلا نرى العقاد فى الجزأين الثالث والرابع من ديوانه الأول ، قد أورد قصائد تخالف ما أخذ به نفسه هو وصاحباه من قبل ، وتماثل ما أخذه على خصومه ، حين هاجم رثاءهم وأمداحهم وتهانيهم وما إلى ذلك من شعر المناسبات . فنحن نطالع له فى الجزء الثالث قصيدة فى رثاء السلطان حسين[2] ، وأخرى فى رثاء محمد فريد[3] ، وثالثة فى رثاء الطلبة الذين ذهبوا ضحية حادث قطار فى إيطاليا[4] .

كما نطالع له فى الجزء الرابع قصيدة فى سعد زغلول بمناسبة عودته من

---

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٩٨ .
(٢) انظر : ديوان العقاد ص ٢١٨ — ٢١٩ .
(٣) انظر : ديوان العقاد ص ٢٢٨ — ٢٣١ .
(٤) انظر : ديوان العقاد ص ٢٣١ — ٢٣٣ .

منفاه سنة ١٩٢٣ [١]. ثم نطالع بعد تلك القصيدة مباشرة قصيدة أخرى فى ذكرى مرور أربعين يوماً على وفاة سعد [٢]. . كما نطالع بعد ذلك فى أواخر الديوان قصيدة ثالثة [٣] فى سعد أيضاً قالها العقاد بمناسبة زيارة الزعيم الوفدى لمدينة أسوان سنة ١٩٢٣ .

وما نراه فى الجزأين الثالث والرابع من ديوان العقاد الأول ، نراه فيما صدر له بعد ذلك من دواوين ، فنراه فى « هدية الكروان » قد جعل معظم الديوان لموضوعات تسير فى خطه الشعرى الحقيقى ، بل قد جعل قسما كاملا من الديوان لمناجاة طائرة الكروان ، وعرض كثير من القضايا العاطفية والفكرية من خلال هذه النجوى . ومن ذلك قصيدة « اليوم الموعود » التى يقول فيها :

لى جنة يا يومُ أجمعُ فى يدى ... ما شئته من زهرها المتبسم
وأذوق من ثمراتها ما أشتهى ... لا تحتمى منى ولا أنا أحتمى
لم آس بين كرومها وظلالها ... إلا على ثمر هناك محرم
فكأنها هى جنة فى طيها ... ركن تسلل من جحيم جهنم
أبداً يذكرنى النعيم بقربها ... حرمان مرؤود وعزة معدم
وأبيت فى الفردوس أنعم بالمنى ... وكأننى من حسرة لم أنعم [٤]

ولكننا نرى فى الديوان نفسه أن الشاعر قد أورد بعض التهانى والتقريظات [٥] ، بل نراه ينظم قصيدة فى وصف البيرة على لسان طفل ، فيقول كلاماً دون مستوى العقاد واتجاهه بمسافات ومسافات . وحسبنا أن نقرأ مطلع هذه القصيدة الذى يقول فيه :

---

(١) انظر : ديوان العقاد ص ٢٧٧ – ٢٨٠ .

(٢) انظر : ديوان العقاد ص ٢٨١ ٢٩٢ .

(٣) انظر : ديوان العقاد ص ٢٤٧ .

(٤) انظر : « هدية الكروان » ص ٤٨ .

(٥) من ذلك تهنئة لمكرم عبيد حين أجرى عملية جراحية ، وتهنئة لحافظ جلال بمناسبة خطبته ، ومنه تقريظ لبعض الأدباء .

البيــلا البيــلا البيــلا ما أحلى سلب البيــلا [١]

وفى « وحى الأربعين » نرى العقاد — إلى جانب ما له من « تأملات فى الحياة » و « خواطر فى شئون الناس » و « قصص وأماثيل » و « وصف وتصوير » و « غزل ومناجاة » — نراه الى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « قوميات واجتماعيات » ، أورد فيه قصيدة ألقيت فى حفل جمعية من جمعيات الإحسان ، وأخرى قيلت بمناسبة عيد الاستقلال السورى . ومطلع هذه القصيدة يذكرنا بطريقة المحافظين الخطابية وجلجلتها البيانية ، فهو يقول فيه :

ربع الشــآم أعامر أم خالى اليوم عيدك عيد الاستقلال [٢]

كما نرى الشاعر إلى جانب كل ذلك قد عقد باباً باسم « متفرقات » وضمنه قصيدة فى مشروع القرش ، كما ضمنه أبياتاً فى إهداء كتاب ، وقصيدتين فى رثاء الكاتب محمد السباعى ، والشاعر حافظ إبراهيم .

بل نجد الشاعر فى هذا الديوان ، يقدم للقراء ما يشبه الاعتذار عن اكتفائه بما قدم فقط من شعر قليل متصل بالمناسبات المصرية ، وعن عدم إيراده لكل ما قد قال فى تلك المناسبات من شعر . وفى ذلك يقول : « اكتفينا بما نقدم فى هذا الباب ولم ننشر فيه كل القصائد التى نظمت فى المناسبات المصرية ، رعاية لعهد الائتلاف » [٣] .

وفى ديوان « عابر سبيل » نجد العقاد يسير فى اتجاهين متضادين ، أو — على الأقل — متباعدين أشد التباعد . فنحن نجده أولا يبلغ حد المبالغة فى رعاية مذهبه الشعرى ، الذى يرى أن موضوع الشعر هو كل ما يقع على الحس ويثير الوجدان ، حتى ولو كان أبسط الأشياء . ومن هنا يجعل القسم الأول من هذا الديوان نماذج تطبيقية لهذه النظرية ، فيتحدث عن جملة أشياء

---

(١) انظر : هدية الكروان ص ١٣٩ .
(٢) انظر : وحى الأربعين ص ١٤٦ .
(٣) انظر : وحى الأربعين ص ١٥٢ .

مما يقع فى طريق عابر السبيل وتقع عليه عينه كل يوم ، « كالبيت » و « أصداء الشارع » و « عسكرى المرور » و « الفنادق » و « القطار العابر » و « المصرف » و « المتسول » و « وجهات الدكاكين » . وهو خلال حديثه عن هذه الأشياء — التى لا تلفت الشعراء عادة — يستبطن الأسرار التى تحتويها ، ويكشف المعانى الإنسانية التى تعكسها ، ويستخرج العبر الكونية التى وراءها . فهو يعمل ذهنه وفكره بل فلسفته فى أشياء قد تبدو أبعد ما تكون عن الذهن والفكر والفلسفة . ومن أمثلة ذلك قوله عن « الفنادق » مثلا :

حَسْبُ الفنادق أن تذكرنا ... مر الفناء بكل من يحيا
تبدو الوجوه لعين عابرها ... وتغيب عنه كأنها رؤيا
فى كل توديع وتفرقة ... شيء من التوديع للدنيا[1]

ومن أروع أمثلة هذا الباب فى « عابر سبيل » ، قول العقاد فى « وجهات الدكاكين » :

إن الدكاكين التى عرضت ... تلك المطارف تعرض النوبا
تحكى الفواجع كلهن لنا ... صدقاً ، ولا تحكى لنا كذبا
هذا الستار ، فَنَحِّ جانبه ... تجد القضاء يهيء اللعبا
انظر إلى النساج منحنياً ... يطوى بياض نهاره دأبا
وانظر إلى السمسار مقتصداً ... أو طامعاً فى الربح مغتصبا
وانظر إلى التجار ، ما عرفوا ... غير النضار وعده تعبا
وانظر إلى الشارين قد سمحوا ... بالمال يقطر من دم صببا
وانظر تر الحسناء لابسة ... لا تلتمس غير الهوى أربا
لو تعرف الحسناء ما صنعت ... شقت جيوب ردائها رهبا
هذا زمان العَرْضِ فانتظروا ... عرضاً يرينا الويل والحربا
بهر النفوس بكل ظاهرة ... وطوى جمال النفس محتجبا
فالويل للعين التى امتلأت ... والويل للقلب الذى نضبا[1]

(١) انظر : عابر سبيل ص ٣٧ .

(٢) انظر : عابر سبيل ص ٢٥ .

ثم نحن نجد الشاعر بعد هذه المبالغة فى الذهنية والتفلسف والابتعاد عن الموضوعات المعروفة إلى موضوعات هى أبعد ما تكون عن مجالات الشعراء؛ نجده يسير فى اتجاه مضاد . أو على الأقل فى اتجاه شديد البعد عن هذا الاتجاه . فهو نفس الديوان يعقد باباً « للقوميات » يتحدث فيه عن « ذكرى الجهاد » ، وعن « عيد بنك مصر » ، كما يتحدث عن « ذكرى سيد درويش » وعن نقل « جثمان سعد زغلول » وعن « بعض المتطوعين فى مشروع القرش » ، وعن « بعض العهود السياسية » . وعن « دار العمال » . . ثم يعقد باباً آخر « للمتفرقات » يورد فيه قصائد فى تكريم أحد البشوات بمناسبة حفل قد أقامه أبناء أسوان لهذا الباشا ، ثم يورد كذلك قصيدة فى تهنئة عروسين ، وأخرى فى طبيب عيون ، كما يورد فى هذا الباب قصيدة فى الملك غازى ملك العراق ، وقد نظمها لتكون أغنية كما يقول الديوان ، وفيها يقول على طريقة المحافظين :

غازى قلوب الشعب بالكرم والفضل والتوفيق والحسنى [١]

وهكذا نرى الاتجاه التجديدى الذهنى قد انحسر فى تلك الفترة ، فهو بعد أن كان يندفع بقوة ثلاثة من الشعراء الرواد . الذين كانوا يجعلون الشعر فهم الأول ، أصبح يسير هادئاً بجهد شاعر واحد من هؤلاء الثلاثة ، جعل من الشعر — فى الغالب — مجالا للتعبير عن لحظات التوهج الذهنى ، وصرف جل طاقته إلى الكتابة السياسية والاجتماعية أولا ، والأدبية والإسلامية آخراً . ثم هو بعد أن كان يأخذ نفسه بقيم شعرية صارمة ، تباعد بينه وبين تقاليد الشعراء المحافظين ، قد ترخص — بعض الشيء — فى هذه القيم ، حتى اقترب فى بعض شعره من هؤلاء الشعراء ، فمدح ورثى وهنأ وقرظ ، وتورط فى كثير من شعر المناسبات ، التى كان يحارب التورط فيها هو وزميلاه من قبل .

ولكن برغم انحسار الاتجاه التجديدى الذهنى فى هذه الفترة ، قد ظل يمثل

(١) انظر : عابر سبيل ص ١٤١ .

— بنماذجه الجيدة — خطاً مميزاً فى مسيرة الشعر العربى الحديث ، واستطاع بفضل ما تم على يد عملاقه العقاد ، من نتاج شعرى أولا ، ومن كتابات نقدية ثانياً ، أن يبقى — بعد رواده الأول — ممثلا فى نتاج نفر ممن تتلمذوا على العقاد وشعره ، كمحمود عماد ، وعبد الرحمن صدقى ، وعلى أحمد باكثير . كما استطاع أن يسهم أعظم الإسهام فيما ظهر بعده من اتجاهات تجديدية أخرى ، كان أهمها الاتجاه الذى هو موضوع الحديث التالى :

٣ — ظهور الاتجاه الابتداعى العاطفى :

بعد سنوات من مبدأ تلك الفترة ، وبعد أن أصيب الاتجاه الشعرى الأول بالتجمد [١] . ومنى الاتجاه الثانى بالانحسار [٢] ، كانت الظروف مهيأ لنشأة اتجاه شعرى ثالث ؛ فنشأ هذا الاتجاه ليعوض بحرارته وانطلاقه ما أصاب الحياة الشعرية من تجمد على أيدى البيانيين ، ومن انحسار على أيدى الذهنيين .

وإذا كنت قد سميت الاتجاه الأول « الاتجاه المحافظ البيانى » نظراً لميله إلى المحافظة على القيم الشعرية التى خلفتها عصور الازدهار ، ثم لاهتمامه بالناحية البيانية — قبل كل شىء — فى التعبير الشعرى [٣] ، وإذا كنت قد سميت الاتجاه الثانى « الاتجاه التجديدى الذهنى » ، نظراً لاهتمامه بالتجديد فى مفهوم الشعر وأسلوبه ووظيفته ، ثم لإبرازه الجانب الفكرى فى مضمون الشعر [٤] ؛ أقول : إذا كنت سميت الاتجاهين السابقين على هذا النحو ، فإننى أميل إلى تسمية هذا الاتجاه الثالث « الاتجاه الابتداعى العاطفى » ، نظراً لكون الشعر السائر فى هذا الاتجاه لا يتسم بالتجديد فحسب ، وإنما يتجاوزه إلى الابتداع المنطلق المتحرر ، ثم لكون هذا الشعر يجيش بالعاطفة

---

(١) اقرأ تفصيل ذلك فى المقال رقم ١ من المقالات الخاصة بالشعر فى الفصل الرابع .

(٢) اقرأ تفصيل ذلك فى المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر فى الفصل الرابع .

(٣) اقرأ تفصيل المقال عن هذا الاتجاه فى الفصل الثانى — المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر . ثم فى الفصل الثالث المبحث جـ من مباحث المقال رقم ١ من مقالات الشعر .

(٤) اقرأ تفصيل القول عن هذا الاتجاه فى الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من المقالات الخاصة بالشعر .

الحارة المتدفقة ، لا بالبيان المنمق ، ولا بالذهن المتفلسف ، وسوف تتضح تلك التسمية بصورة أكثر جلاء ، حين أعرض للخصائص الفنية لهذا الاتجاه [١] .

أما تلك الظروف التى هيأت التربة لظهور هذا الاتجاه ، وجعلت منه اتجاهاً ضرورياً — فى ذلك الحين — لسد الفراغ فى الحياة الفنية ، فأهمها ذلك الصراع الذى كان قد احتدم بين المحافظين البيانيين وعلى رأسهم شوقى ، وبين المجددين الذهنيين وعلى رأسهم العقاد . فهذا الصراع الذى بدأ فى أوائل القرن العشرين ، ووصل إلى ذروته مع كتاب « الديوان » سنة١٩٢١ [٢] قد كشف القناع عن محاسن كل من الاتجاهين ومساوئهما ، فاتضح أجمل مافى الاتجاه البيانى من روعة الأسلوب وجمال الصياغة . ورونق الموسيقى ، ومائية الشعر ، واتضح كذلك أجمل مافى الاتجاه الذهنى من اهتمام بالصدق الفنى ، والتفات إلى الجانب الوجدانى ، واتجاه إلى التعبير عن نزعات النفس ، وحقائق الكون ، وأسرار الطبيعة ، هذا إلى الاهتمام بالوحدة العضوية ، والصورة الشعرية . كذلك برز — من خلال هذا الصراع — أقبح مافى الاتجاهين ، من تأس لخطى السابقين ، واتجاه إلى المناسبات ، وميل إلى الخطابية عند المحافظين [٣] ، ومن برود ذهنى ، وجفاف شعرى ، وميل إلى العقلانية عند المجددين [٤] . ومن هنا كانت الفرصة متاحة أمام جيل الشباب من الشعراء لكى يختار أحسن مافى الاتجاهين ، ويتجنب أسوأ ما فيهما ، وأن يمزج بين محاسن كل حين يقول شعراً يريد له أن ينجو مما تورط فيه الجيلان السابقان من محافظين ومجددين على السواء .

---

(١) اقرأ الفقرة التى عنوانها « خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء » والفقرة التى عنوانها « خصائصه من حيث المضمون » .

(٢) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من مقالات الشعر — مبحث — أ .

(٣) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ١ من مقالات الشعر — المبحث د .

(٤) انظر : الفصل الثالث — المقال رقم ٢ من مقالات الشعر — مبحث — ج .

وهكذا كان الصراع بين « الاتجاه المحافظ البيانى » و« الاتجاه التجديدى الذهنى » من أهم العوامل التى هيأت لظهور « الاتجاه الابتداعى العاطفى » وتبصيره بكثير من قيم الشعر ، فأخذ ما أخذ ، وطرح ما طرح . وليس من شك فى أن جهود رواد « الاتجاه التجديدى » العقاد وشكرى والمازنى ، قد كانت من أهم ما أفاد منه هذا « الاتجاه الابتداعى » الذى ليس إلا خطوة أفسح نحو التجديد[١] .

وهناك عامل ثان من العوامل التى هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثر بشعر « الرومانتيكيين » الأوربيين ، وبالإنجليز منهم بصفة خاصة . فقد كان رواد هذا الاتجاه من شعراء الشباب — فى ذلك الحين — مثقفين ثقافة أوربية ومجيدين بصفة خاصة للغة الإنجليزية ، ومتعلقين بصفة أخص بشعر « الرومانتكيين » الإنجليز[٢] ؛ فأحمد زكى أبو شادى[٣] الذى

---

(١) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٧ ، ١٥٦ وما بعدها ، ٢٧٨ ، ٣١٥ .

(٢) اقرأ اعتراف ناجى بتأثره هو وزملائه بالثقافة الإنجليزية فى مقدمة : « أطياف الربيع » لأحمد زكى أبى شادى ص « ل » . واقرأ كذلك رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ج ٢ ص ٢٨١ . واقرأ أيضاً : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٣١ ، وعلى محمود طه للسيد تقى الدين السيد (مقدمة صالح جودت ص ٦ وص ٣٤ ، ٣٥ من هذا الكتاب .

(٣) ولد أحمد زكى أبو شادى سنة ١٨٩٢ بالقاهرة ، وتلقى بها تعليمه الابتدائى والثانوى ثم التحق بمدرسة الطب ومكث بها سنة ، ثم انقطع عن الدراسة عاماً نتيجة لصدمة عاطفية ، وسافر بعدها إلى إنجلترا لإتمام دراسته العالية هناك ، وظل بها من سنة ١٩١٢ إلى سنة ١٩٢٢ ، ثم عاد وقد أتم دراسة الطب وتخصص فى علمى الأمراض الباطنية والجراثيم . وعمل بعد عودته إلى الوطن فى الوظائف الحكومية بين القاهرة والإسكندرية وبورسعيد ، حيث تدرج فى السلم الوظيفى من طبيب « بكتريولوجى » إلى مدير معمل ، إلى وكيل لكلية طب الإسكندرية سنة ١٩٤٢ وفى سنة ١٩٤٦ آثر الهجرة إلى أمريكا واستقر بها حتى مات سنة ١٩٥٥ . وكان إلى تخصصه فى الطب و « البكتريولوجى » هاوياً للنحالة والتعاون مفتوناً بالأدب والشعر بصفة خاصة . وقد كان أشرب حب الأدب من أبيه وأصدقاء أبيه ، فهو ابن محمد بك أبى شادى المحامى والصحافى صاحب جريدة « الإمام » الأسبوعية و « الظاهر » اليومية . وقد كان من أصدقائه ورواد مجلسه الأدبى : إسماعيل صبرى وحافظ إبراهيم وخليل مطران وأحمد محرم .

يعتبره عدد من الدارسين رائد هذا الاتجاه ، كان قد عاش فى إنجلترا نحو عشر سنوات لإتمام دراسته فى الطب ، وكان مفتوناً ببعض الشعراء « الرومانتيكيين » الإنجليز . وإبراهيم ناجى [1] ، الذى يعد من أهم معالم

= ولا يمكن أن يغفل أثر خاله مصطفى نجيب الذى كان شاعراً له جولات فى ميدان الوطنية .

وقد بدأ أبو شادى نتاجه الشعرى مبكراً ، حيث أصدر ديوانه الأول سنة ١٩١٠ باسم « أنداء الفجر » ، ثم انقطع عن إصدار الدواوين إلى أن عاد من إنجلترا فتوالت دواوينه بغزارة . فأصدر « زينب » سنة ١٩٢٤ و « مصريات » فى نفس العام و « أنين ورنين » سنة ١٩٢٥ . و « شعر الوجدان » فى السنة نفسها ، و « الشفق الباكى » سنة ١٩٢٧ . و « مختارات وحى العام » سنة ١٩٢٨ و « أشعة وظلال » سنة ١٩٣١ ، و . « الشعلة » سنة ١٩٣٢ ، « وأطياف الربيع » سنة ١٩٣٣ ، و « أغانى أبى شادى » فى نفس العام ، و « الكائن الثانى » سنة ١٩٣٤ ، و « الينبوع » فى العام ذاته ، و « شعر الريف » سنة ١٩٣٥ ، و « فوق العباس » فى العام نفسه . ثم انقطع حيناً عن قول الشعر وإصدار الدواوين ، إلى أن عاد فأصدر سنة ١٩٤٢ « عودة الراعى » ثم « من السماء » سنة ١٩٤٩ . كل ذلك بالإضافة إلى بعض القصائد المطولة التى أصدرها منفصلة متناولا بعض الأحداث القومية أو المناسبات الأدبية ، مثل « نكبة نافارين » ، و « ذكرى شكسبير » ، و « وطن الفراعنة » ، وبالإضافة إلى قصصه الشعرية التى أشهرها : « عبده بك » ، و« مها » وبالإضافة أيضاً إلى مسرحياته الغنائية التى اشتهر منها : « إحسان » ، و« أردشير » ، و « الزباء » و « الآلهة » . اقرأ عنه فى : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعظم خفاجى ، والشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٢٥ وما بعدها . وجماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ١٣٢ وما بعدها ، وفى الأدب العربى المعاصر لشوقى ضيف ص ١٤٥ وما بعدها .

(١) ولد إبراهيم ناجى سنة ١٨٩٨ بالقاهرة ، وتعلم بها حتى أتم الدراسة فى كلية الطب سنة ١٩٢٢ . وعمل طبيباً فى مستشفيات سوهاج والمنيا والمنصورة ، ثم القاهرة . وقد سافر فى مهمة علمية إلى لندن . ثم عاد بعد أن دهمته سيارة هناك وعولج من كسر خطير وعمل طبيباً بمصلحة السكة الحديد ، ثم رئيساً للقسم الطبى بوزارة الأوقاف . وأخيراً أحيل إلى المعاش فى سن الخامسة والخمسين ، فتفرغ لعيادته الخاصة بشبرا ، ولم يطل به الأجل بعد ذلك فقد وافته المنية يوم ٢٤ مارس سنة ١٩٥٣ . وقد اعتمد فى ثقافته الأدبية على جهوده الخاصة وهوايته الذاتية ، التى تفتحت على ما كان لدى والده من مكتبة عامرة . وظهرت شاعرية ناجى مبكرة ، وأذكتها حياته فى المنصورة ، كما أطلقتها تجربة عاطفية مريرة تفتح عليها شباب قلبه ، فأكسبته عاطفية ملتهبة وحزناً يغلف بالدعابة . وبدأ ناجى =

هذا الاتجاه — إن لم يكن أهمها جميعاً — كان من المجيدين للغة الإنجليزية ومن أقوياء الصلة بالشعر الإنجليزى « الرومانتيكى » ، بالإضافة إلى معرفته بالفرنسية وقراءته لبعض الشعراء الفرنسيين . ومحمد عبد المعطى الهمشرى [١] ، الذى يمثل أبرز خصائص هذا الاتجاه كان أيضاً يقرأ الشعر

= بنشر شعره فى الصحف فى أواخر العشرينيات وهو فى المنصورة . وتابع نشر شعره بعد ذلك بصورة أوضح منذ إنشاء مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢. ونشر أول دووايته سنة ١٩٣٤ باسم « وراء الغمام » ، ثم نشر سنة ١٩٥١ ، « ليالى القاهرة » ديوانه الثانى . وبعد وفاته نشر له ديوان ثالث باسم « الطائر الجريح » سنة ١٩٥٣ ، قام باختياره من شعر ناجى الذى لم ينشر صديقه أحمد رامى . ثم رأت وزارة الثقافة جمع تراث ناجى الشعرى ، ونشره كله فى ديوان جامع يضم ما نشر من شعره وما لم ينشر ، فظهر هذا الديوان سنة ١٩٦١ . وقد اشترك فى إخراجه : محمد ناجى وأحمد رامى وصالح جودت ، وقدم له مؤلف هذا الكتاب بمقدمة عن « فن ناجى » .

اقرأ عنه فى : ناجى — حياته وشعره لصالح جودت ، وفى : ديوان ناجى (سيرة حياة الشاعر بقلم صالح جودت) . وفى : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثانية ص٥٧ ، وما بعدها . وفى : الأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٤ وما بعدها .

(١) ولد محمد عبد المعطى الهمشرى سنة ١٩٠٨ بمدينة السنبلاوين . وتلقى دروسه الابتدائية بها ، أما الثانوية فتلقاها بالمنصورة وانتقل إلى القاهرة ليواصل دراسته فى الجامعة سنة ١٩٣١ ، ودخل كلية الآداب ، ولكنه لم يتم دراسته بها ، حيث اضطر إلى قطعها سنة ١٩٣٤ والحصول على وظيفة فى وزارة الزراعة ، حيث عمل محرراً بمجلة التعاون . . . وقد مات ، وهو فى عمر الورد وكان موته أثر عملية جراحية سنة ١٩٣٨ .

وقد تفتحت مواهبه الشعرية وهو طالب بالمدرسة الثانوية بالمنصورية ، واختلط هناك بناجى وعلى محمود طه وكانا يكبرانه ، فأفاد من صحبتهما ، كما زامل صالح جودت ، فى المنصورة ، ثم القاهرة . وقد بدأ بنشر شعره فى بعض الصحف وهو فى المنصورة ، فنشر أجزاء من قصيدته « شاطئ الأعراف » واحتفى بها الدكتور محمد حسين هيكل محرر السياسة فى ذلك الحين . ثم واصل نشر شعره فى أبولو بعد إنشائها ، وبعد أن انتقل إلى القاهرة طالباً فى كلية الآداب . كما نشر بعض شعره فى غير « أبولو » مثل مجلة التعاون ، ولكنه لم يجمع ديواناً وينشره قبل وفاته ، وبقى شعره متناثراً فى الصحف والمجلات التى كان ينشر بها .

اقرأ عنه فى : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ، وفى الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثالثة ص ٦ وما بعدها .

الإنجليزى ويتمثل بعض خصائص شعرائه « الرومانتيكيين » . وكذلك على محمود طه المهندس[١] ؛ فقد كان على علم بالإنجليزية والفرنسية ، وله قراءات فى شعرهما وبخاصة الشعر الرومانتيكى . ومثله صالح جودت[٢] ،

---

(١) ولد على محمود طه بالمنصورة سنة ١٩٠٢ ، وتلقى بها تعليمه الابتدائى وبعض الثانوى ، ثم التحق بمدرسة الفنون التطبيقية وتخرج منها سنة ١٩٢٤ ، وعين بعد ذلك فى هندسة المبانى بالمنصورة ، ثم نقل إلى القاهرة مديراً للمعهد الخاص بوزارة التجارة ، فمديراً لمكتب الوزير بها ، ثم ألحق بسكرتارية مجلس النواب . ومنذ سنة ١٩٣٨ ، أخذ يكثر من الرحلات الصيفية إلى أوربا ، وقد خرج من خدمة الحكومة مع وزارة الوفد سنة ١٩٤٤ ، ثم أعيد سنة ١٩٤٩ وكيلا لدار الكتب . ولكنه توفى فى نفس العام . وقد اعتمد على محمود طه فى تحصيله الأدبى على هوايته الذاتية وتثقيفه الشخصى ، وكان على علم بالإنجليزية والفرنسية كما يؤكد كتابه « أرواح شاردة » ، الذى درس فيه بعض الشعراء الإنجليز والفرنسيين وترجم مختارات من آثارهم . وبدأ ينظم الشعر منذ زمن مبكر ، لكنه بدأ بنشره فى أواخر العشرينيات فى العصور ، وفى أوائل الثلاثينيات فى أبولو ، ثم فى الرسالة . وقد أظهر أول دواوينه « الملاح التائه » سنة ١٩٣٤ . ثم أذاع ديوانه الثانى سنة ١٩٤٠ باسم « ليالى الملاح التائه » . وفى سنة ١٩٤١ أذاع كتابه « أرواح شاردة » ، وأكثره مقالات عن الأدب الإنجليزى والفرنسى وألحق به قصيدة فى دخول الألمان باريس . وفى سنة ١٩٤٢ نشر قصيدته القصصية الطويلة « أرواح وأشباح » . وفى سنة ١٩٤٣ نشر مسرحيته الغنائية « أغنية الرياح الأربع » وفى نفس العام نشر ديوانه الثالث « زهر وخمر » وفى سنة ١٩٤٥ نشر ديوانه الرابع « الشوق العائد » وفى سنة ١٩٤٧ نشر ديوانه الخامس « شرق وغرب » .

اقرأ عنه فى : على محمود طه للسيد تقى الدين السيد ، وفى الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثانية ص ٨١ وما بعدها . وفى الأدب العربى المعاصر فى مصر لشوقى ضيف ص ١٦١ وما بعدها .

(٢) ولد صالح جودت بالقاهرة سنة ١٩١٢ ، وأتم دراسته الثانوية بالمنصورة والعالية فى القاهرة ، حيث تخرج فى كلية التجارة سنة ١٩٣٧ وقد آثر أن يعمل فى الحقل الأدبى والصحفى ، فعمل بالأهرام والإذاعة ودار الهلال . وهو عضو بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، وقد نال جائزة الشعر التشجيعية سنة ١٩٦٢ ، وكان قد نشر أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم ديوان « صالح جودت » ، ثم نشر ديوانه الثانى سنة ١٩٥٧ باسم « ليالى الهرم » ، ثم نشر ديوانه الثالث باسم أغنيات على النيل سنة ١٩٦٢ . ثم ظهر له ديوان « ألحان مصرية » سنة ١٩٦٨ .

اقرأ عنه فى الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٥٢ .

وحسن كامل الصيرفي[١] . . وهكذا نرى أن هؤلاء الذين يعتبرون الدعامات الأولى لهذا الاتجاه — كانوا جميعاً ممن يقرأون الشعر . « الرومانتيكى » ضمن ما يقرأون من أدب أوربى ، وكان لهم ميل خاص إلى » وردز وورث » Wordsworth و« بيرون » Byron و« شيلى » shelly و« كيتس » Keats من « الرومانتيكيين » الإنجليز[٢] . بل إن بعض رواد هذا « الاتجاه الابتداعى العاطفى » كان مفتوناً ببعض هؤلاء « الرومانتيكيين » لدرجة تشبيه نفسه به ، واتخاذ حياته نمطاً لحياته . فأبو شادى مثلا ، كان يرى فى حياة « كيتس » صورة لحياته ، وكان يتحدث عن هذا الشاعر الإنجليزى وكأنه يتحدث عن نفسه. وكان يرى فى تلك المشابهة عزاء عما يعانيه من اضطهاد وعدم تقدير . ومما قاله فى ذلك عن « كيتس » : « إن أساليبه ونزعاته التجديدية لم ترض جمهرة الأدباء فى البداية ، ولكنها استحالت فيما بعد إلى مفخرة من مفاخر الأدب الإنجليزى ، وأن شخصيته الأدبية القوية لم تهضمها البيئة ولا المطالعات ، بل هو الذى هضمها . . وأن المواهب الجديدة

---

(١) ولد حسن كامل الصيرفى فى دمياط سنة ١٩٠٨ ، ولم تشأ الظروف أن يتم دراسته ، فغادر المدرسة سنة ١٩٢٥ ، وهو فى أوائل الدراسة الثانوية ، ولكنه استمر فى تثقيف نفسه بالقراءة والتحق سنة ٢٦ بوظيفة فى وزارة الزراعة ، حيث ظل إلى سنة ٤٢ ، فانتقل إلى سكرتارية مجلس النواب . وعند ما أنشأت وزارة الإرشاد صحيفة المجلة انتدب سكرتيراً لتحريرها .

وقد بدأ بنشر شعره فى أواخر العشرينات بمجلة العصور ، ثم نشر فى أبولو حين أنشئت سنة ١٩٣٢ . وأخرج أول دواوينه سنة ١٩٣٤ باسم الألحان الضائعة . ثم نشر ديوانه الثانى سنة ١٩٤٨ باسم « الشروق » وله دواوين مخطوطه لم تنشر هى : « قطرات الندى » و « دمع وأزهار » و « رجع الصدى » و « حول النور » .

اقرأ عنه فى : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ، الحلقة الثانية ص ١١١ وما بعدها .

(٢) انظر : على محمود طه للسيد تقى الدين (المقدمة التى كتبها صالح جودت) ص ٦ ، وانظر : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٣١ ، ورائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى جـ ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد إبريل سنة ١٩٥٤ .

قد لا يعترف بها اعترافاً منصفاً إلا بعد زوال صاحبها ، وعلى الأخص إذا كان من الشباب ، لأن الناس غالباً عبيد ما تعودوه »[١] .

وهناك عامل ثالث من العوامل التى هيأت لظهور هذا الاتجاه ، وهو التأثر بأدب المهجر[٢] ، وقد كان هذا العامل كبير الأثر بصفة خاصة عند الشعراء المحبين لهذا « الاتجاه العاطفى » ولكنهم لا يجيدون. لغة أجنبية ولا يستطيعون الإفادة من الشعر « الرومانتيكى » فى لغته الأصلية .

---

(١) انظر : الينبوع لأحمد زكى أبو شادى (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ى .

(٢) بدأت هجرة إخواننا الشاميين إلى أمريكا نحو منتصف القرن الماضى ، ونشطت تلك الهجرة بعد سنة ١٨٦٠ ، وبخاصة بعد ما يسمى بمذبحة الستين ، التى كانت فتنة طائفية بين المسلمين والمسيحيين فى لبنان . ووصلت الهجرة إلى مداها فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين . وكانت أهم أسباب الهجرة : الأضطرابات والمعارك الدامية بين المسلمين والمسيحيين ، ثم سوء معاملة بعض الحكام الأتراك لأبناء الشام ، ثم الفقر والقهر ، والتطلع إلى الحرية والكسب ، وأخيراً روح المغامرة والتنقل التى تكمن فى إخواننا اللبنانيين سلائل الفينيقيين .

وإذا كانت الهجرة قد بدأت نحو منتصف القرن الماضى ، فإن الأدب المهجرى لم يظهر إلا فى أوائل القرن الحالى ، وقد كانت ريادة أدباء المهجر لأمين الريحانى ، وجبران خليل جبران ، ثم تبعهما نسيب عريضة وعبد المسيح الحداد ، ثم ميخائيل نعيمه وإيليا أبو ماضى ، وقد التقى الجميع أخيراً فى « الرابطة القلمية » التى أنشئت فى نيويورك سنة ١٩٢٠ ، وكانت مجلة السائح لسان حال هذه الرابطة والمنبر الذى يذيع أصوات أعضائها من أدباء المهجر الشمالى . وكان قد أنشأها عبد المسيح حداد منذ سنة ١٩١٢ ، كما أنشأ نسيب عريضة « الفنون » سنة ١٩١٣ . وأخيراً أنشأ إيليا أبو ماضى « السمير » سنة ١٩٢٣ .

هذا فى المهجر الشمالى . أما فى المهجر الجنوبى فقد تأخر النتاج والنشاط الأدبى بعض الوقت فتكونت أولا فى سان باولو جمعية قبل الحرب الأولى ، ثم تشكلت جمعية ثانية سنة ١٩٢٢ ، وأخيراً تكونت « العصبة الأندلسية » سنة١٩٣٣ بالبرازيل . وكانت صحيفتها التى تحمل هذا الاسم أهم منابر المهجر الجنوبى ، الذى كان عمده : الشاعر القروى رشيد سليم الخورى وحليم الخورى شقيقه ، ثم فوزى المعلوف ، وشقيق المعلوف ، ورياض المعلوف ، وإلياس فرحات . وقد كان من أهم صحف المهجر الجنوبى العربية كذلك « الشرق » لموسى كريم ، التى كانت تصدر من سنة ١٩٢٧ . . . ومعظم أدب المهجر يتسم بالرومانسية ، ويتجه إلى العاطفية والابتداع ، ويميل إلى الحنين والتأمل والحيرة وتمجيد الأرض وإن كان أدب الشمال يغالى فى تجديده حتى ليبعد أحياناً عن أوضاع العربية كما أن حظ أدب الشمال من النثر أعظم من حظ أدب الجنوب ، الذى يوشك أن يقتصر على الشعر . (اقرأ : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح . وشعراء المهجر لمحمد عبد الغنى حسن . وشعراء الرابطة القلمية لنادر السراج) .

ومعروف أن أدب المهجر المبكر الممثل فى نتاج جبران خليل جبران، يغلب عليه الطابع الرومانسى ، برغم أن معظمه نثر ، ومعروف أيضاً أن أهم شعراء المهجر قد التقوا فى دعوتهم التجديدية ، بدعوة المجددين المصريين التى رادها العقاد وشكرى والمازنى[(١)] . غير أن شعر هؤلاء المهجريين كان أكثر من شعر المجددين انطلاقاً وتحرراً ، كما كان أقل ذهنية وأغزر عاطفية ، أو بعبارة أخرى ، كان أشبه بشعر « الرومانتيكيين » الغربيين . ثم إن أدب المهجر نثراً وشعراً كان قد بدأ يذاع فى مصر خلال كتب هؤلاء المهجريين ودواوينهم وقصائدهم ، التى كانت تنشر فى بعض المجلات الأدبية حينذاك ، مثل الهلال والمقتطف[(٢)] . ومن هنا كان هذا الشعر

---

(١) اقرأ : المقدمة التى كتبها العقاد لكاتب الغربال لميخائيل نعيمه ، واقرأ : ثناء ميخائيل نعيمه على كتاب الديوان للعقاد والمازنى ، فى الغربال ص ١٧٥ — ١٧٧ ، ففى ذلك يتضح اللقاء بين المجددين المصريين والمهجريين ، فيما عدا تمسك المصريين بسلامة الأداء اللغوى ، الذين كان يترخص فيه المهجريون .

(٢) كان نتاج جبران من أقدم ما عرف من أدب المهجريين ، فقد بدأ نتاجه يذاع منذ سنة ١٩٠٥ . ومن أهم كتبه النثرية الجياشة بالرومانسية « عرائس المروج » و « الأجنحة المتكسرة » و « دمعة وابتسامة » و « الأرواح المتمردة » . وأشهر أعماله الشعرية « المواكب » . ويلى جبران ميخائيل نعيمه ، الذى بدأ نتاجه الشعرى يذاع بالعربية منذ سنة ١٩١٧ ، ثم إيليا أبو ماضى ، الذى كان قد نشر ديوانه الأول بالأسكندرية سنة ١٩١١ ، باسم « ديوان إيليا ضاهر أبو ماضى » وواصل إخراج دواوينه بعد ذلك فى المهجر ، حيث بدأ بالجزء الثانى من ديوانه سنة ١٩١٩ ، ثم أخرج الجداول سنة ١٩٢٧ ، والخمائل سنة ١٩٤٦ ، ومن نفس الجيل تقريباً رشيد أيوب الذى أصدر ديوانه « الأيوبيات » سنة ١٩١٧ ، ثم ديوانه الثانى « أغانى الدرويش » سنة ١٩٢٨ ، ثم « هى الدنيا » سنة ١٩٣٩ .

وكذلك الشاعر القروى « رشيد سليم الخورى » الذى أخرج « الرشيديات » سنة ١٩١٧ ، ثم « القرويات » سنة ١٩٢٢ ، وأخيراً ظهر ديوانه الكبير سنة ١٩٥٣ .

اقرأ : عن هؤلاء الأعلام : فى أدبنا وأدبائنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح ص ٢٢٦ وما بعدها ، ص ٢٤٢ وما بعدها ، وص ٢٥٣ وما بعدها ، وص ٢٨٨ وما بعدها ، وص ٣٢٣ وما بعدها .

أحد العوامل التى هيأت لظهور هذا « الاتجاه الابتداعى العاطفى » ، وكان أكثر المستفيدين من الشعر المهجرى ، هؤلاء الشعراء الابتداعيين العاطفيين الذين لم يتح لهم — حينذاك — الاتصال المباشر بالشعر « الرومانتيكى » الغربى .

وربما كان الشعر المترجم الذى كان ينشره العقاد وشكرى والمازنى وغيرهم ، عاملا مشابهاً لهذا العامل ، من حيث التأثير على طائفة من شعراء الشباب الذين تطلعوا إلى الابتداع ، وفاضوا بالعاطفة وآثروا هذا الاتجاه الشعرى الثالث ، دون اتصال مباشر بروافد ثقافية أجنبية ، بل اعتمدوا — إلى درجة كبيرة — على الشعر المترجم عن « الرومانتيكيين » ، كما اعتمدوا على شعر المهجر المشبه بدوره لشعر هؤلاء « الرومانتيكيين » ؟

بقى عامل رابع من أهم العوامل التى شاركت فى إظهار هذا الاتجاه بطابعه الابتداعى المنطلق ونزعته الفردية الثائرة ، ثم بسمته العاطفى الحزين، ونظرته الدامعة الساخطة ، وهذا العامل ليس عاملا فنيا أو ثقافياً كالعوامل السابقة ، وإنما هو عامل اجتماعى . فقد سيطر على تلك الفترة التى يساق عنها الحديث ، شعور جارف باستقلال الشخصية المصرية ، وإحساس غامر بالحرية الفردية ، وتشبع مستغرق بروح الثورة ، وذلك لما تقدم من عوامل ، كان فى مقدمتها روح ثورة سنة ١٩١٩ ، ومشاركة كل القوى الوطنية فيها ، ثم فوزها بإنهاء حماية بريطانيا ، وإعلان الاستقلال ، وصدور الدستور ، وفتح البرلمان ، وتأكيد ضمان الحريات[١] . وإلى هذا العامل الأول يرد ماكان عند أصحاب هذا الاتجاه من شعور بالشخصية وإحساس بالفردية وتشبع بروح الثورة . . ثم شهدت تلك السنوات التى

(١) اقرأ المقال رقم ٢ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب فى هذا الفصل .

ظهر فيها هذا الاتجاه ظلام الحياة الاجتماعية فى مصر، بسبب فساد السياسة ، وتأزم الاقتصاد ، واضطهاد الحرية ، مما كان نتيجة مباشرة لتعدد العدوان على الدستور ، وتكرر إغلاق البرلمان ، وتآمر قوى الشر على كل ما حققه الشعب من مكاسب بثورة سنة ١٩١٩ . وكانت الملكية الباغية ، والاستعمار الطاغى ، والإقطاع المستغل ، أهم أطراف هذا التآمر ، الذى وصل إلى ذروته فى عهد إسماعيل صدقى سنة ١٩٣٠ ، على نحو ما اتضح فى التمهيد لهذا الفصل[١] . . وإلى هذا العامل الثانى يرد ما كان من ضيق طائفة من الشباب الشاعر الحساس بالحياة ، وتبرمه بالعيش ، وشعوره بخيبة الأمل . فقد دفعته تلك الظروف الأخيرة إلى أن ينطوى ويهرب ، ويبحث عن العزاء فى الحب حيناً وفى رحاب الطبيعة حيناً آخر ، كما أغرته بأن يتشبث بالأحلام ويتعلق بالخيالات ويهيم بالرؤى ، ليلوذ بعالم أكثر شفافية وأعظم رحابة وأفسح صدراً . وهكذا هيأت ظروف الحياة الاجتماعية التربة فى مصر لينمو بها هذا الاتجاه الذى فيه كثير من الخصائص الرومانسية[٢] ، وتآزرت تلك الظروف مع عوامل ثقافية وفنية أخرى ، فكان هذا الاتجاه بجانبيه : الابتداعى المنطلق ، والعاطفى الجياش .

هذا وقد ألِف بعض الباحثين أن يحددوا تاريخ ظهور هذا الاتجاه بظهور مجلة « أبولو » سنة ١٩٣٢ ، وتكوين جمعيتها فى العام نفسه ، باعتبار أن أهم شعراء هذا الاتجاه كانوا من بين جماعة « أبولو » أو ممن ينشرون

---

(١) اقرأ المقال رقم ١ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب فى هذا الفصل بعنوان « بين الروح الوطنية والانحرافات الحزبية » .

واقرأ كذلك المقال رقم ٢ وعنوانه « بين نشوة النصر ومرارة النكسة » .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة الثانية ص ٤ .

وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٧١ ، وما بعدها .

شعرهم على صفحات مجلتها ، وينالون تشجيع مؤسسها الدكتور أبي شادى[١] .
كذلك درج بعض الباحثين على تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو »[٢] باعتباره قد انبثق من خلال تلك الجماعة التى أسسها أبو شادى . وبالغ البعض فسمى الاتجاه « مدرسة أبولو »[٣] .

والحق أن هذا الاتجاه قد ظهر قبل ظهور مجلة « أبولو » وتأسيس جمعيتها بسنين ، حيث كان رواد هذا الاتجاه ينشرون شعرهم — قبل ظهور تلك المجلة فى صحف ذاك العهد ، التى كانت تعنى بالأدب ، كالسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى ، وكالمصور والهلال والمقتطف وغيرها[٤] . ثم إن مجلة « أبولو » — برغم أن صاحبها كان من أوائل رواد هذا الاتجاه — لم تكن وقفاً على اللون الشعرى الذى يتسم بالابتداعية والعاطفية ، بل كانت تفسح صفحاتهـــا لكل الاتجاهات ، حتى لأشدها محافظة وأكثرها تعلقاً بالقديم ، فكانت تنشر لشوقى والرافعى ، ومحرم ، كما كانت تنشر

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الأولى ص ٩٠ وما بعدها والحلقة الثانية ص ٣ وما بعدها .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٣٧٢ .

(٣) انظر : أحاديث أبي شادى وناجى والشابى عن هذا الاتجاه فكلها تسمية باسم مدرسة . واقرأ مثلا مجلة أدبى سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ ، حيث يتحدث أبو شادى عن أبولو كمدرسة . وانظر : « أطياف الربيع » لأبى شادى — المقدمة التى كتبها ناجى وفيها يتحدث عن أبولو ويسميها مدرسة . وانظر : الينبوع لأبى شادى — المقدمة التى كتبها الشابى حيث يتحدث كذلك عن الاتجاه ويسميه مدرسة .

(٤) من أمثلة ذلك قصيدة للصيرفى بعنوان « مدى الحياة » منشورة فى « المصور » العدد العاشر ، يونية سنة ١٩٢٨ ، وقصيدة أخرى له بعنوان « حبى » منشورة بالعدد السادس والعشرين أكتوبر ١٩٢٩ . وقصيدة لعلى محمود طه بعنوان « الطريد » منشورة فى العدد الثلاثين ، فبراير سنة ١٩٣٠ . ومن أمثلة ذلك أيضاً قصيدة « صخرة الملتقى » لإبراهيم ناجى ، وهى منشورة فى السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ ، وأجزاء من « شاطىء الأعراف » لمحمد عبد المعطى الهمشرى ، وقد نشرت فى السياسة كذلك سنة ١٩٢٩ ، ثم قصيدة أخرى للهمشرى نشرت فى البلاغ سنة ١٩٢٩ بعنوان « العيون الزرقاء » . انظر : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٤٨ .

لناجى وعلى محمود طه والهمشرى [١] . بل لقد وصل عدم التزامها بمذهب معين إلى حد أن جعلت أول رئيس لمجلس إدارتها زعيم المحافظين أحمد شوقى ، على حين ضم المجلس شعراء من اتجاهات مختلفة بعضهم محافظ وبعضهم مبتدع [٢] .

ومن هنا لا أميل إلى جعل تاريخ ظهور هذا الاتجاه ، هو مجلة « أبولو » ، كما لا أميل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « جماعة أبولو » ؛ لأن هذا الاتجاه قد ظهر قبل المجلة أولا ، ثم لأن المجلة لم تكن وقفاً عليه ثانياً .

ويمكن اعتبار سنة ١٩٢٧ تاريخ ظهور هذا الاتجاه [٣] ، ففى هذا العام أخرج الدكتور أحمد زكى أبوشادى ديوان « الشفق الباكى » [٤] الذى يمثل —

---

(١) وقد كتب فى العدد الأول من الشعراء المحافظين : حسن القاياتى ، وأحمد الزين ، ومحمد الأسمر ، وأحمد محرم ، وصادق عنبر . انظر : أبولو العدد الأول سبتمبر سنة ١٩٣٢ ، وانظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٣٤٥ — ٣٧١ ، ففيه عرض للأسماء والموضوعات التى احتوتها المجلة .

(٢) اقرأ أسماء أعضاء مجلس الإدارة فى العدد الثانى من أبولو ، أكتوبر سنة ١٩٣٢ ، وفى العدد الثالث نوفمبر سنة ١٩٣٢ ، وقد كانوا : أحمد شوقى رئيساً ، وخليل مطران وأحمد محرم نائبى الرئيس ، وأحمد زكى أبو شادى سكرتيراً ، ثم الدكتور إبراهيم ناجى والدكتور على العنانى وكامل الكيلانى ومحمود عماد ومحمود صادق وأحمد الشايب وسيد إبراهيم وعلى محمود طه ومحمود أبو الوفا وحسن القاياتى وحسن كامل الصيرفى أعضاء . ثم اعتذر محمود عماد عن العضوية ، فاختير الدكتور أحمد ضيف مكانه فى أول اجتماع للمجلس . وبعد الاجتماع الأول بأربعة أيام توفى شوقى ، فاجتمع المجلس اجتماعه الثانى وانتخب مطران رئيساً . والدكتور على العنانى وكيلا ، وانتخب كذلك إسماعيل صبرى الدهشان عضواً بالمكان الذى خلا ، انظر : « أبولو » عدد أكتوبر سنة ١٩٣٢ وعدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ .

(٣) انظر : « جماعة أبولو » لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٧٤ ، ٢٨٦ .

(٤) كتب على الديوان أنه صدر سنة ١٩٢٦ . ولكن فى نهايته تنبيه إلى أنه تأخر حتى صدر سنة ١٩٢٧ ، وقد ضم بعض شعر المؤلف حتى يوليو من هذا العام كقصيدتيه فى رثاء وتأبين الدكتور يعقوب صروف صاحب المقتطف (انظر : ص ١٣٣٦) .

إلى حد كثير – كثيراً من خصائص هذا الاتجاه . وفى نحو هذا التاريخ كان على محمود طه وإبراهيم ناجى، ومحمد عبد المعطى الهمشرى، وصالح جودت وحسن كامل الصيرفى؛ ينتجون طلائع شعرهم السائر فى هذا الاتجاه ، ويحاول بعضهم نشره فى صحف ذلك العهد[١] .

على أن بعض هؤلاء الشعراء قد سبق هذا التاريخ الذى حدد نقطة ابتداء لظهور هذا الاتجاه ، ونشر بعض شعره مبكراً ، كأبى شادى الذى أخرج ديوانه الأول سنة ١٩١١ باسم « أنداء الفجر »، وكعلى محمود طه الذى نشرت له قصيدة فى السفور سنة ١٩١٨[٢] . غير أن هذا الشعر المبكر لا يحمل طابع ذلك الاتجاه الابتداعى العاطفى ، وإن نسب إلى شعراء صاروا فيما بعد من كبار الابتداعيين العاطفيين . فديوان أبى شادى الأول ، وما تبعه من دواوين قبل « الشفق الباكى »، شعر ملئ بالتقليدية والمحاكاة لشوقى وغير شوقى من الشعراء المحافظين ، وإن ضم بعض لمحات من التجديد أو الابتداع . وقصيدة على محمود طه يغلب أنها ككل ماله من شعر مبكر ، إن اتسم بعضه بالعاطفة الحزينة وبعض لمحات الابتداع ، فهو لا يمثل خصائص هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى » ذى السمات المعينة فى الموضوعات والأساليب والقيم الشعورية والفنية المختلفة ، التى لم تتهيأ الظروف لإبرازها قبل سنة ١٩٢٧ .

ولذا يحسن صرف النظر عن هذا التاريخ المبكر لنتاج بعض شعراء هذا الاتجاه السابق لسنة ١٩٢٧ ، كما يحسن صرف النظر عن التاريخ المتأخر الذى حدده البعض بظهور مجلة « أبولو » وجمعيتها سنة ١٩٣٢ .

وإذا كانت سنة ١٩٢٧ قد شهدت ميلاد هذا الاتجاه فى شكل روافد

---

(١) انظر : العصور العدد العاشر (يوليو سنة ١٩٢٨ ، والسادس أكتوبر سنة ١٩٢٩) والثلاثين (فبراير سنة ١٩٣٠) ، وانظر : كذلك السياسة الأسبوعية سنة ١٩٢٩ والبلاغ الأسبوعى سنة ١٩٢٩ . فى تلك الصحف قصائد لعلى محمود طه والصيرفى والهمشرى وناجى .

(٢) انظر : على محمود طه للسيد تقى الدين ص ٣٦ .

صغيرة لا تكاد تلفت الأنظار ، فإن سنة ١٩٣٢ قد شهدت تجميع هذه الروافد فى شكل تيار قوى واضح ، قد أخذ مجراه فى الحياة الأدبية من خلال مجلة « أبولو » . فقد كانت هذه المجلة فرصة لهؤلاء الشبان الابتداعيين العاطفيين لكى ينموا ويتضاعفوا ويشتدوا ، ثم كانت سنة ١٩٣٤ بمثابة موسم الفيضان لهذا التيار الجديد ، حيث ظهرت فى هذا العام الدواوين الأولى لمعظم شعرائه الرواد . فقد ظهر لعلى محمود طه « الملاح التائه » ، وظهر لإبراهيم ناجى « من وراء الغمام » ، وظهر لحسن كامل الصيرفى « الألحان الضائعة » ، وظهر لصالح جودت ديوانه الأول الذى سماه باسمه . وكان ظهور هذه الدواوين الأولى فى عام واحد أشبه بمظاهرة فنية تعلن استواء هذا الوليد الذى رأى النور سنة ١٩٢٧ ، ثم راح يدرج فى رحاب « أبولو » سنة ١٩٣٢ ، ثم اكتمل فتيًّا سنة ١٩٣٤ ، فلفت أنظار النقاد الكبار من أمثال العقاد وطه حسين ، فكتبوا عنه لأول مرة ، وإن كانت كتابات العقاد وطه حسين — فى ذلك الحين — ليست فى صالح هـذا الاتجاه الجديد ، لظروف كان أكثرها بعيداً عن النقد والشعر كما سنرى فيما بعد[1] .

وإذا كنت لم أمل إلى تسمية هذا الاتجاه باسم « أبولو » لما أوضحت من أسباب ، وآثرت تسميته باسم يحدد ابتداء طابعه الفنى كما صنعت مع الاتجاهات السابقة ، فإننى لا أميل كذلك إلى إطلاق اصطلاح « مدرسة » على هذا الاتجاه ، وذلك لأن المدرسة الأدبية تقوم أساساً على دعائم فلسفية معينة ، وتكون لها قيم فنية محددة ؛ وذلك مالا نجده — بدقة — فى هذا الاتجاه الشعرى ؛ فهو لا يقوم على دعائم فلسفية تجعل لأصحابه فلسفة خاصة تغاير فلسفة الآخرين ، وهو لا يلتزم قيماً فنية صارمة تعزل شعراءه

---

(١) قسا كل من العقاد وطه حسين فى نقد بعض ما ظهر من دواوين فكتب العقاد عن ديوان ناجى ، وكتب طه حسين عن ديوان على محمود طه ، ثم عن ديوان ناجى . وكانت كل الكتابات عنيفة ومجرحة ومشوبة باعتبارات سياسية وشخصية سوف تتضح فى آخر هذا الفصل . وهى اعتبارات ليست غريبة على الطابع العام للفترة وهو طابع الصراع الذى لعبت الحزبية فيه أهم الأدوار .

تماماً عن قيم غيرهم من محافظين ومجددين ، وإنما هو يختار أحسن ما رأى في الاتجاهات السابقة ، ويفيد من الآداب الغربية ، ويمزج بين هذه وتلك ، ويضيف إليها كثيراً من الخلق والإبداع ، مما يشكل له مجموعة من الخصائص الفنية المشتركة التي تجعل منه اتجاهاً مميزاً بين اتجاهات الشعر ، لكنها لا تصل به إلى مستوى المدرسة الفنية ذات الأسس الفلسفية المحددة والقيم الفنية الفريدة .

على أن من بين أعلام هذا الاتجاه أنفسهم من نفى تقيد هذا الاتجاه بمذهب معين ؛ فأحمد زكي أبو شادي يرى أن رفاقه من أصحاب هذا الاتجاه آمنوا بالرمزية والسريالية والرومانسية والواقعية وغيرها ، على درجات شتى ، وإن ندر بينهم من اقتصر في شعره على مذهب واحد من هذه المذاهب[١]. وقد سمَّى الاتجاه مع ذلك مدرسة . وليس من شك في أن مثل هذه التسمية — بعد ما قرره هو نفسه — فيها كثير من التجوز .

وتلك الخصائص الفنية المشتركة التي يتسم بها هذا الاتجاه، منها مايتصل بالموضوعات الشعرية وطبيعة التجارب ، ومنها ما يتصل بالأسلوب الفني وطريقة الأداء ، ومنها ما يرتبط بالألفاظ والمعجم الشعري ، ومنهاما يرجع الى الأوزان والقالب الموسيقي .

(١) خصائصه المتصلة بالموضوعات وطبيعة التجارب :

أما خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالموضوعات ، وطبيعة التجارب الشعرية ، ففي مقدمتها الاهتمام بموضوع الحب والمرأة . وقد كان شعراء هذا الاتجاه يتخذون من الحب ملاذاً يفرون إليه من عذاب الحياة ، وعزاء يعوضون به ظلم الدهر ، ومرقى يسمون عليه فوق العالم الأرضي . ومن ذلك قول ناجي :

هَوَى كالسِّحرِ صيّرني ... أرى بقريحة الشُّهُبِ
وطهـرني وبصّـرني ... ومزق مغلق الحجب

* * *

---

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجي جـ ١ ص٢٣٦ .

سموتُ كأنى أمضى إلى رب ينـاديني
فلا قلبي من الأرض ولا جسدى من الطين

* * *

سموت ودق إحساسى وجزت عوالم البشر
نسيت ضغائن الناس غفرت إساءة القدر[١]

ومن ذلك أيضاً قول أبي شادى :

أمـاناً أيهـا الحب سـلاماً أيهـا الآسى
أتيت إليـك مشتفياً فراراً من أذى الناس
حنانك أيهـا الداعى فأنت مليـك أنفاسى
فررت وحولى الدنيـا تحارب كل إحساسى[٢]

وكان بعض الشعراء يكلف بالمرأة روحاً ووجداً وعذاباً ، وبعضهم يهيم بها جسداً ومتعة ونعيماً . ومن النوع الأول إبراهيم ناجى والهمشرى ، ومن النوع الثانى على محمود طه وصالح جودت . يقول ناجى واصفاً لصاحبته بعض ما يعانى من وحدة وجوى ، وخداع وهم وخيبة أمل :

كم مرة يا حبيبى والليـل يغشى البرايا
أهيم وحـدى وما فى الظـلام شـاك سـوايا
أصـير الدمـع لحنـاً وأجعل الشـعر نايا
يشـدو ويشدو حزيناً مـردداً شـكوايا
مستعطفاً من طـوينا عـلى هـواه الطوايا
حتى يلـوح خيـال عرفتـه فى صبـايا
يدنـو إلى وتدنـو من ثغـره شـفتايا
إذا بحلمى تلاشـى واسـتيقظت عينـايا
ورحت أصغى وأصغى لم ألفِ إلا صـدايا[٣]

---

(١) انظر : ديوان ناجى « قصيدة صلاة الحشب » ص ٢٦٣ .
(٢) انظر : أطياف الربيع لأحمد زكى أبى شادى ص ٢٩ « قصيدة الفنان » .
(٣) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٨ (قصيدة الناى المحترق) .

ويقول صالح جودت معبراً لصاحبته عن الظمأ الذى يعانيه ، واللهفة إلى الرى الذى يطمع فيه :

أجل ظمآنُ يا ليلى وماء الحب فى نهرك
خذينى فى ذراعيك وضميني إلى صدرك
دعيني أشرب النور الذى ينساب فى شعرك
وروى لهفة الظمآن بالقبلة من ثغرك
هبيني ليلة أثمل ياليلاى من خمرك[1]

ومع هذا كان شعراء هذا الاتجاه يجلون المرأة ويكبرونها ، وكانوا يغفرون زلاتها ويلتمسون الأعذار لآثامها ، حتى ولو كانت ممن فرضت عليهن الظروف القاسية أن يحيين حياة الليل ، أو يخضن خوضاً فى الوحل .

فهذا على محمود طه يقول عن مغنية دخل مخدعها ذات مساء :

فمضت فى عتابها : كيف لم نَدْ رِ بما برّحت بك الأتراحُ
إن أسأنا إليه فاليوم نجزيك بما ذقته رضى وسماح
ولك الليلة التى جمعتنا فاغتنمها حتى يلوح الصباح
قلت : حسبى من الربيع شذاه ولعيني زهره اللماح
نحن طير الخيال والحسن روض كلنا فيه بلبل صداح
بليت فى هواه منا قلوب وأصابت خلودها الأرواح[2]

وهذا إبراهيم ناجى يقول لراقصة رآها فى مرقص ذات ليلة ، ثم جمعهما لقاء فى الليلة التالية :

لا تكتمى فى الصدر أسرارا وتحدثى كيف الأسى شاء
أنا لا أرى إثماً ولا عارا لكن أرى امرأة وبأساء

* * *

(١) انظر : ديوان صالح جودت ص ٨٠ .

(٢) انظر : الملاح التائه لعلى محمود طه ص ٤١ — ٤٢ (قصيدة مخدع مغنية) .

أفديك باكيـــة وجازعـــة قد لفها فى ثوبه الغسقُ
ودعتها شمســـاً مودعـــة ذهبت وعندى الجرح والشفق

* * *

تمضى وتجهل كيف أكبرها إذ تختنى فى حالك الظُّلَم
روحاً إذا أثمت يطهرها ناران ؛ نار الصبر والألم[١]

بل هذا صالح جودت يصف تجربة له مع بغى ، هزته مأساتها فأنسته كل ما لجسدها من مفاتن ، وكل ما يمكن أن يثير من رغبات ، وراح يدافع عنها وينتصف لها ، ويحمل المجتمع الظالم كل ما يتناثر حولها من آثام :

وقفتْ بالباب فى ثوب رقيقْ تفتح الباب لقطاع الطريق
ثم قالت : مرحباً يا مرحباً بأخى اللذات أهلا بالعشيق
قلت : لا أبغى متاعاً ليس لى جنبيه ، ما أنا إلا صديق
خبرينى يا ابنتى أنت التى لقيت فى خدرها ألفى عشيق
هل وجدت الرفق فيهم ساعة هل وجدت الطاهر القلب الرفيق
يا إلهى ، كيف أعددت لها بعددنياها عذاباً ؟ هل تطيق ؟!
أشقى الدهر يشقى بعـــده وهو بالرحمة فى الأخرى خليق !![٢]

وأخيراً هذا محمود حسن إسماعيل[٣] يقول على لسان واحدة من بائعات

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٢٧٠ — ٢٨١ (قصيدة قلب راقصة) .

(٢) انظر : ديوان صالح جودت ص ١٨ — ٢٣ .

(٣) ولد ببلدة النخيلة بمحافظة أسيوط ، واتجه فى دراسته وجهة عربية إسلامية ، حتى تخرج فى دار العلوم سنة ١٩٣٦ ، وقد نبغ فى الشعر نبوغاً مبكراً ، حتى أصدر ديوانه الأول « أغانى الكوخ » وهو طالب سنة ١٩٣٥ . ثم تتابعت دواوينه : « هكذا أغنى » ، و « أين المفر » ، و « نار وأصفاد » و « قاب قوسين » ، و « لا بد » ، و « التائهون » ، و «صلاة ورفض » . . وقد تدرج فى الوظائف الحكومية ، من محرر بالمجمع اللغوى إلى أن أصبح المستشار الثقافى لهيئة الإذاعة . ونال جائزة الدولة فى الشعر سنة ١٩٦٥ . اقرأ عن فنه الشعرى : المقال الذى كتبه المؤلف بمجلة الشعر ، يونيه ١٩٦٥ واقرأ عنه أيضاً فى : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور — الحلقة الثالثة ص ١٠٠ .

الهوى ، محملا إثمها للدنيا القاسية الظالمة ، وللبشر الآثمين المخادعين :

واهاً على دنياى ما صنعت   بالحسن فى كنف الصبا الفانى
فتكت بعصمته ولو عدلت   فتكت بقلب الآثم الجانى

* * *

سرق الأثيم قداستى ومضى   ومضيت أندب حظى الكابى
حيرى أروم القبر لى عوضاً   عن خسة الدنيا وأوصابى

* * *

ويقال فى حكم الورى سقطت   ونعم ، ولكن من خداعكم
لولا أذى الإنسان ما حملت   إثم الهوى عذراء بيتكم[١]

ومن أهم الموضوعات التى عنى بها شعراء هذا الاتجاه أيضاً ، موضوع الطبيعة ، فكلهم قد أحب الطبيعة وعشقها ، بل منهم من حاول أن يمتزج بها ويذوب فيها . وقد كانت الطبيعة عندهم كذلك مهرباً يلوذون بصفائه من كدر الحياة ، ويغسلون فى طهره ما يصيبهم من رجس العيش ، ويجدون فى رحابته متنفساً لما يعانون من ضيق وتأزم . كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح ، هو الذى يجعل لحديثهم عن الطبيعة قيمة ابتداعية[٢] . يقول أبو شادى عن الطبيعة :

يا طريق الحزين عَرِّجْ على الغر   س وسر بينه بروحى وحسى
يا صميم الحقول سرْ بى وخذنى   من وجود وهبته كل يأس
فى جوار المياه تجرى فتروى   قبل رى الغراس قلبى ونفسى
فى جوار النبات يخفق من خفـــ   ـــق ، ويفضى بهمسه مثل همسى
يا طريقى الحزين ما عالم النــا   س لمثلى ، فليس مثلى بإنسى
أنا بعض من الوجود الذى يأ   بى وجوداً على فساد ورجس[٣]

---

(١) انظر : أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ٦٧ — ٧١ قصيدة « دمعة بغى ».

(٢) انظر : Romanticism : Lascelles Abercrombie P. 50.

(٣) انظر : عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى ص ٢٨٣ (قصيدة فى الطريق الحزين) .

ويقول ناجى مخاطباً البحر من قصيدة له بعنوان « خواطر الغروب » :

قلت للبحر إذ وقفت مساءً   كم أطلت الوقوف والإصغاء
وجعلت النسيم زاداً لروحى   وشربت الظلال والأضواء
أنت عات ونحن حرب الليالى   مزقتنا وصيرتنا هباء
وعجيب إليك يممت وجهى   إذ مللت الحياة والأحياء
أبتغى عندك التأسىَ ما تملك   ردًّا وما تجيب نداء[١]

ويقول محمود حسن إسماعيل من قصيدته « الناى الأخضر » راسماً صورة حية من المرح والنشوة ، التى تملأ وجدانه ببعض مظاهر الطبيعة البسيطة ، وكأنه يستعيض بها عما حرم من مرح ونشوة فى دنيا الناس :

زمارتى فى الحقول قد صدحت   فكدت من فرحتى أطير بها
الجدْىُ فى مرتعى يراقصها   والنحل فى ربوتى يجاوبها
والضوء من نشوة بنغمتها   قد مال فى ردأة يلاعبها
رنا لها من جفون سوسنة   فكاد من سكرة يخاطبها
نفخت فى نايها فطربنى   وراح فى عزلتى يداعبها
سكران من بهجة الربيع بلا   خمر به رقرقت سواكبها[٢]

ويقول الصيرفى مناجياً « شجرة عارية » ، يمتزج بها ، ويبثها أحزانه ، ويقارن بين حظها وحظه :

أنا أنت لكن خبرينى   أترى أعود إلى ربيعى
ترويك أمطار الشتا   ء إذا ارتويت من الدموع

* * *

أنا أنت منفرد يحيط بى السكون بلا سمير
لكن تحيط بك الطيور   ر كعهدك الماضى الزهير

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٤١ (قصيدة خواطر الغروب) .

(٢) انظر : أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل ص ١٢٠ – ١٢١ قصيدة (الناى الأخضر) الذى أراد به عود البرسيم .

وتحط فوقك تطلب الذكرى وتهجرني طيوري
ولسوف يرتد الربيع فخبريني عن ربيعي[١]

ويقول الصيرفي أيضاً عن « جدول » ، واصفاً هدوءه ثم ثورته ، مشيراً بذلك إلى حالته النفسية ، حتى كأنه هو الجدول نفسه ، وليس ذلك إلا لإحساسه بالاتحاد به والفناء فيه :

يسير وفي ضفتيه الجمال كلحن على شفتي غانيه
منابعه من جنان الحياة على تلعات الهوى الساميه

* * *

تفانيتُ فيه كأغنيّة مضى في الأثير صداها الجميل
وذبت على ضفتيه كما تذوب الرغائب في المستحيل

* * *

وفي ليلة كاكتئاب الخريف جرى جدولي كالدم النازف
تهب الأعاصير في وحشة على صدره الخافق الواجف

* * *

هدوؤك ياجدولي أين ولى وهمسك ياجدولي أين راح
أعد للضفاف ترانيمها ورجع لها أغنيات المراح[٢]

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التي عالجها شعراء هذا الاتجاه : الحنين إلى مواطن الذكريات ، والهروب إليها في لهفة حزينة وتعطش مُر ، وذلك فراراً من الحاضر المؤلم والواقع المنفر . . ومواطن الذكريات عندهم كثيراً ما تكون مرابع للطبيعة ، أو مدارج للحب ، أو مسارح قد لعب الحب عليها أدواره بين أحضان الطبيعة .

يقول الهمشري في « النارنجة الذابلة » . جامعاً حولها أعذب ذكريات صباه ، وأجمل أيام حداثته ، بكل ما فيها من نقاء وطهر وصفاء :

(١) انظر : الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفي ص ٥٣ قصيدة (الشجرة العارية) .

(٢) انظر : (مجلة أبولو المجلد الثاني ص ١١٢) .

كانت لنا عند السياج شجيرة ألفَ الغناءَ بظلها الزُّرزورُ
طفق الربيعُ يزورها مستخفياً ويفيض منها فى الحديقة نور
حتى إذا حل الصباح تنفست فيها الزهور وزقزق العصفور
وسرى إلى أرض الحديقة كلها نبأ الربيع وركبه المسحور
كانت لنا ياليتها دامت لنـا أو دام يهتف فوقها الزرزور

* * *

قد كنت أجلس صوبها فى شرفتى أو كنت أجلس تحتها فى ظلتى
أو كنت أرقب فى الضحى زرزورها متهللا يَغْشى نوافذَ غرفتى
طوراً ينقّر فى الزجاج وتارة يسمو يُزَرْزِر فى وكار سقيفتى
فإذا رآنى طار فى أغنيّـة بيضاءَ واستوفى غصون شجيرتى
كانت لنا ياليتها دامت لنا أو دام يهتف فوقها الزرزور (١)

وكثيراً ما كان هذا الهروب إلى مواطن الذكريات يصاب بخيبة الأمل ويصطدم بالواقع المرير الذى يضاعف الحسرة ويزيد مما يحس به الشاعر من مرارة . يقول ناجى فى دار أحبابه ، مجسما فجيعته حين عاد إليها وهى مهد أعذب ذكرياته فوجدها قد تغيرت وحال فيها كل شىء :

هـذه الكعبة كنا طائفيها والمصلين صـباحاً ومسـاء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله رجعنـا غرباء

* * *

دارُ أحـلامى وحبى لقيتنا فى جمود مثلما تلقى الجديد
أنكرتنا وهى كانت إن رأتنا يضحك النور إلينا من بعيد

* * *

رفرف القلب بجنبى كالذبيح وأنا أهتف يا قلبى اتئد
فيجيب الدمع والماضى الجريح لمَ عدنا ؟ ليت أنا لم نعد

* * *

(١) انظر : الروائع لشعراء الجيل ج ١ ص ١٢ .

أين ناديك وأين السمرُ أين أهلوك بساطاً وندامى
كلما أرسلتُ عيني تنظر وثب الدمع إلى عيني، وغاما [١]

ويقول الهمشري في قريته ، وكان قد أمل أن يكون في العودة إليها مهرباً لروحه المعذب ، وملاذاً لقلبه الجريح ، ولكنه اكتشف أنه انتقل إليها بأعباء نفسه وعذاب روحه وجراحات قلبه ، وبكل ما حملته الدنيا من أوجاع ؛ فانعكس كل هذا على جمال القرية فجعلها شائهة ، واختلط بصفو الطبيعة فيها فكدرها ، وكانت خيبة الأمل ، واصطدام الذكريات الحلوة بالواقع المرير :

رجعتُ إليك اليوم من بعد غربتي وفي النفس آلام تفيض ثوائرُ
أتيت لألقى في ظلالك راحة فيهدأ قلبي وهو لهفان حائر
ولكن بلاجدوى ، أتيت فلم أجد سوى قفرة أشباحها تتكاثر
وقد نسجت أيدي الشتاء سياجها عليها ، وأسوار الظلام تحاصر [٢]

ومن أبرز الموضوعات والتجارب الشعرية التي اهتم بها شعراء هذا الاتجاه أيضاً ، موضوع الشكوى ؛ فهم كثيراً ما يفضون بأحزانهم ويصورون آلامهم ، التي تكون أحياناً واضحة الأسباب مبررة ، وأحياناً أخرى غامضة غائمة مجهولة المصدر ، حتى لنرى الواحد منهم وكأنه يحزن لمجرد الحزن ويشكو لمجرد الشكوى ، أو كأنه يجد في الحزن متعة ، أو في الألم لذة ، كما يجد في الشكاية تعبيراً عن متعة الحزن ولذة الألم ، ولعل ذلك لاعتقادهم — ككل الرومانتيكيين — أن الألم يطهر النفس والحزن يسمو بالروح ، أو لاعتقادهم أن الألم من سمات الحساسين والحزن من صفات الواعين الشاعرين [٣] .. يقول

---

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٣٩ . (قصيدة العودة) ، وانظر : الشعر المصري بعد شوقي الحلقة الثانية ص ٥٩ وما بعدها .

(٢) الروائع ج ١ ص ٢٨ .

(٣) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمي هلال ص ٢٦ وما بعدها ، والشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقة الثالثة ص ٤ .

على محمود طه متحدثا عن شقائه وأرقه وفزعه وحيرته ، ومرجعاً كل مآسيه إلى أن الأرض مهد الشر منذ الأزل :

شقىٌّ أجنّته الدياجى السوادفُ سليب رقاد أرقته المخاوفُ
ترامى به ليـــل كأن سواده به الأرض غرقى والنجوم كواسف
هى الأرض مهد الشر من قبل خلقنا ومن قبل أن دبت عليها الزواحف
غذتها الضحايا بالجسوم فأخصبت وأترعها سيل من الدمّ جارف
ولى قصة يُشجى القلوبَ حديثها ويعجز عن تصويرها اليوم واصف
ألا إنّ لى قلباً طعيناً تحوطه عصائب تنزو من دمى ولفائف (١)

ويقول الهمشرى ، متحدثا عن وحدته وعذابه ، وضياع أمله ومرارة يأسه ، ويتعلل أخيراً بخلود الشعر ومجد الفن :

جلست على الصخر الوحيد وحيدا وأرسلت طرفى فى الفضاء شريدا
وكفكفت دمعاً لا يكفكف غربه وواسيت قلباً فى الضلوع عميدا
أرى صفحة الآمال قد ضاق أفقها ولاح على اليأس البعيد مديدا
لقد عشت فى دنيا الخيال معذبا فياليت شعرى هل أموت سعيدا

* * *

لقد كنت فى الدنيا جمالا يزينها بما شاده شعرى على هذه الدنيا
خُلقتُ لروحى سحرها لا لغيرها ومن أجلها أقضى ومن أجلها أحيا
إذا ذبل النارنج عاش عبيره وكان له فى الوهم من نفحه محيا
ويخلد بعد البدر فى الفكر رونق يغذى خيال الشعر والحب والوحيا (٢)

ويقول ناجى شاكياً ما يعانى فى وحدته من هواتف الذكريات الحزينة ، وأشباح الأمانى الخائبة :

ياوحدتى جئتُ كى أنسى وها أنذا مازلت أسمع أصداء وأصواتا
مهما تصاممتُ عنها فهْى هاتفة يا أيها الهارب المسكين هيهاتا

(١) انظر : « الملاح التائه » لعلى محمود طه ص ١٧٦ – ١٧٩ (قصيدة الطريد) .

(٢) انظر : الروائع جـ ١ ص ٢٦ – ٢٧ (قصيدة تأملات) .

جسَرَتْ عليّ الأماني من مجاهلها | وجُمّعتْ ذِكرٌ قد كن أشتاتا
ما أسخف الوحدة الكبرى وأضيعها | إذا الهواتف قد أرجعن مافاتا
بعثن ما كان مطويًّا بمرقده | ولم يزلن إلى أن هب ما ماتا
تلفت القلب مطعوناً بوحدته | وأين وحدته باتت كما باتا
حتى إذا لم يجد ريًّا ولا شبعا | أفضى إلى الأمل المطعون فاقتاتا [١]

وكان بعض شعراء هذا الاتجاه تصل به الشكوى أحيانا إلى حد رفض الحياة وتمنى الموت ، ومن ذلك قول محمود حسن إسماعيل بعد أن أطال الشكوى فى قصيدته « مقبرة الحى » :

يا شاكى الهم لأيامه | لقد شكوت البغى للباغيهْ
أقصر عن الشكوى إليها فما | دنياك إلا حية غاويهْ
إهابها يغرى وفى نابها | لمن تمس الوخزةُ القاضيهْ
دهر له فى بطشه لذة | كالوحش يفرى مهجة الثاغيهْ
غبن من الأيام لا رحمة | تُحْيي ولا صبر على العاديهْ
ولا فناء عاجل أشتهى | فى ورده الراحة مما بيهْ [٢]

ومن الموضوعات التى اهتم بها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد الحب والطبيعة والحنين والشكوى — موضوع تصوير البؤس ، وإبراز بعض الجوانب المظلمة فى المجتمع . فقد عنى بعض الشعراء بتصوير تعاسة الريف وشقاء الفلاح ، كما عنوا بإبراز مأساة بعض ضحايا المجتمع كالمشرد والبغى . وكان أكثر الاهتمام فى هذا الشعر الاجتماعى موجهاً إلى الريف وما يعانى من تخلف وفقر ، وإلى الفلاح وما يقاسى من ظلم وقهر حتى لقد كتب أبو شادى عديداً من القصائد فى الريف والفلاح [٣] ، بل كتب محمود حسن إسماعيل

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ١٠٢ (قصيدة أصوات الوحدة) .
(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .
(٣) جمع محمد عبد الغفور قصائد أبى شادى التى من هذا القبيل فى ديوان باسم « الريف فى شعر أبى شادى » . وفيه قصائد ، مثل : عابد الريف ، الفلاح ، راعى الغنم ، حياة الريف الفلاحون ، كوخ الريف ، آلام الريف .

ديواناً كاملا سماه « أغانى الكوخ[١] » ، وجعل محوره القرية وساكنيها ، وقصد — فيما قصد — تعميق الإحساس بالريف ومأساته ، وبالفلاح والظلم الاجتماعى الواقع عليه . . يقول أبو شادى عن الفلاح الذى سماه « أميرنا الصعلوك » ، محملا المجتمع إثم تخلفه ، بل مجاهراً بأن المجتمع سيظل مجرماً حتى ينصف الفلاح المظلوم :

هو ذلك الفلاح يا قومى الذى ... يحيا حياة سوائم ورغام
وهو الذى لولاه ما ارتفعت لنا ... رأس ولا كنا من الأقوام
إنا جميعاً مجرمون إزاءه ... حتى يخلص من هوى الإجرام
حتى ينال حقوقه فى عيشة ... خلصت من الأدران والأسقام[٢]

ويقول محمود حسن إسماعيل ، جاعلا من بكاء الساقية رمزاً لبكاء نفسه ومن الثور المغمض العين ، الذى يدور والنير على كتفيه والسوط يلهب ظهره ، رمزاً لهذا الفلاح الكادح المعذب ، الذى أغمض الجهل عيونه ، وأثقل الذل كاهله ، وألهب العذاب ظهره ، تماماً كهذا الثور الذى تنوح عليه الساقية أو تنوح عليه نفس الشاعر :

لها عيون دائمات البكا ... بمدمع كالسيل فى رفده
دؤوبة الشكوى على راسف ... فى الذل مفجوع على جده
دارت به البلوى فما راعه ... إلا عماء غالَ من رشده
أعمى رماه البين فى دارة ... لم يدر نحس الخطو من سعده
شُدّت حبال الذل فى رأسه ... وفتّ صرفُ الرّق فى كبده
متنادحُ الضجة فى أذنه ... وملْعَبُ السوط على جلده
والسائق الأبله لاينثنى ... عن ضربه العاتى وعن كيده
يتلو على آذانه سورة ... من قسوة السيد على عبده[٣]

وبالإضافة إلى أن هذا الموضوع من موضوعات الشعر لم يكن شائعاً

(١) كان هذا أول ديوان للشاعر . وقد صدر سنة ١٩٣٤ .
(٢) انظر : الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى ص ٨٣٢ .
(٣) انظر : أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل قصيدة القيثارة الحزينة ص ٤٤ — ٤٧ .

بين كل شعراء هذا الاتجاه ، قد كان كذلك يعالج في جو « رومانسى » غالباً وبطريقة رمزية أحياناً ، وكان الجو الرومانسى يختلط بحب الشاعر للطبيعة وإيثاره لحياة الريف ، ويوشك أن يشيع الرضا عن تلك الحياة ، ولا يدعو إلى الثورة عليها بالقدر الواجب . كما كانت الملامح الرمزية تحجب المضمون ، وتبتعد بالهدف ، وتكاد تفقد الشعر جانبه الاجتماعى الرائع . وكل ذلك كان نتيجة لغلبة الطابع « الرومانسى » على شعراء هذا الاتجاه ، وميلهم إلى استخدام بعض الوسائل الرمزية كما سنرى ، ثم كان نتيجة أيضاً لعدم اكتمال الوعى بوظيفة الشعر والأدب عموما وكونه يجب أن يكون هادفاً — قبل كل شيء — إلى تطوير الحياة والارتفاع بها إلى مستوى أفضل .

ومن الموضوعات التى التفت إليها بعض شعراء هذا الاتجاه — بعد كل ما مضى — موضوع التأمل . وهذا التأمل كان يتجه إلى حقائق الكون بلمحة الصوفى حيناً ، كما كان يرمقها بعين المتفلسف حيناً آخر . ولكن كل التأملات كان يغلب عليها .الجيشان العاطفى — المتسق مع طبيعة هذا الاتجاه — لا الطابع الذهنى الذى كان يطغى على شعر أمثال شكرى والعقاد والمازنى ، ممن سمى اتجاههم — لذلك — « بالاتجاه التجديدى الذهنى » .

ومن الحقائق التى كان يتأملها بعض شعراء هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى» بجيشان عاطفة : حقائق الله والناس ، والخير والشر ، والخلود والفناء، والحياة والموت وما إلى ذلك . ومن نماذج هذا الشعر التأملى ، قول الصيرفى من قصيدة بعنوان « الحيارى » مناجياً الله عز وجل ، ومعبراً عن حيرة الإنسان إزاء سره :

قد سبحنا بالفكر عندك يـــارب فتاهت أرواحنا فى سمائك
وشدونا ما قد شدونا ولكن ضاع هذا جميعه فى فضائك
وعرفنا من الخيـــال معانيـــــه وغابت عنا معانى جلائك
وسمعناك فى الضمائر توحى ما يهز القلوب من إيحائك
فجهلناه واستمعنا إلى ما يملأ الجو من صفير هوائك

ورأيناك فى الظلام مضيئا فمشينا به حيارى ضيائك
ورأينـــاك فى الجمال ولكن لم تقدر لنا حياة الملائك
أنت قدرت أن نعيش حيارى والحيارى هنا ضحايا قضائك[١]

ومن نماذج هذا الشعر التأملى أيضاً قول إبراهيم ناجى من قصيدة بعنوان « الحياة » ، مبيناً كيف يضل الإنسان إذا تأملها ، حتى ليستوى جهله وعلمه ، لأن حقيقته أنه صغير مغرور :

جلستُ يومـًا حين حلّ المساءْ وقد مضى يومى بلا مؤنس
أريحُ أقداما وهـَت من عياءْ وأرقب العالم من مجلسى

* * *

أرقبه يا كـَبـِدّ هذا الرقيبْ فى طيب الكون وفى باطله
وما يبالى ذا الخضم العجيب بناظر يرقب فى ساحله

* * *

سـِيـَّان ما أجهل أو أعلمُ من غامض الليل ولغز النهارْ
سيستمر المسرح الأعظمُ روايةً طالت وأين الستار

* * *

عـَيـِيتُ بالدنيا وأسرارها وما احتيالى فى صموت الرمالْ
أنـْشد فى رائع أنوارها رشدا فما أغنم إلا الضلال

* * *

يارب غفـــرانك إنا صغار ندب فى الأرض دبيب الغرور
نسحب فى الدنيا ذيول الصـّغار والشيب تأديب لنا والقبور[٢]

ومن نماذج هذا الشعر التأملى كذلك ، قول صالح جودت من قصيدة بعنوان « أكذوبة الموت» يتحدث فيها عن خلود الروح ، ويصل من ذلك إلى استمرار حياة الإنسان برغم انتقاله من هذه الدنيا :

(١) الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٢٩ (قصيدة الحيارى) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ١٨٥ — ١٨٧ (قصيدة الحياة) .

قد حِرتُ فى الموت وفى أمره ... وما زواه الله من سِرّه
وكلما سألتُ عنه امرأً ... أجابنى : والله لم أدره
والروح إما حلّ فى غيره ... أو آثر الإخلاد فى بِئره
فلِمْ يقول الناس مات امرؤ ... إن هاجر الدنيا إلى قبره
أليس فى القبر حياة امرئ ... تطول بالمرء إلى حشره
فكيف قالوا إنه ميت ... من يوم أن غُيِّب عن دهره
وليس بَعْدَ رحلتيه سوى ... جديد عيش دَبَّ فى إثره[1]

وأخيراً من هذا الشعر التأملى ، هذه القصيدة الجريئة التى تعالج تجربة الشك وتجعل الموت هو العصا التى ترفع فى وجه العباد فتحملهم على الإيمان . وفيها يحكى صالح جودت قصة راهب تمرد على حياة العبادة ، بل كفر بالله والآخرة وراح يغرى الكاهن برأيه ، حتى خدعه واستماله ، وقبيل أن يتركا الدير إلى الدنيا ومتعها ، هبط ملك الموت ليقبض روح الراهب ، فلم يكن منه إلا الإسراع إلى التوبة ، والاعتراف بالله واليوم الآخر . يقول صالح جودت من تلك القصيدة على لسان الراهب :

خلنى يا كاهن الدير إلى ... نضرة الأيام أجتاز القفار
أنت أفنيتَ شبابى راحلا ... لم أميز فيه ليلا من نهار
أجلالٌ فى صلاتى نحّه ... أو وقار ؟ مالمثلى والوقار
أ إلى النار إذا عِفتُ التقى ... إنها أهوَن من طول اصطبار

ثم يمضى الشاعر متحدثاً على لسان الراهب باسطاً أسباب شكه ، ومصرحاً بجوانب تمرده ، إلى أن يقول على لسانه ، حين هبط عليه ملك الموت فتاب وأناب :

يا ملاك الموت آمنت بسلطان الإله
أيها الكاهن قدنى لمحاريب الصلاه

---

(١) انظر : ديوان صالح جودت ص ٨٢ — ٨٦ .

فإله السكون يدعونى إلى غير الحياه
خلنى أفنى الهنيهات البقايا فى هواه

* * *

ياملاك الموت إن قابلت رب العالمين
قل له قد جاءك الراهب مصدوع اليمين
لا بسًا فى موقف الذل مسوح النادمين
فلقد علمته بالموت ما معنى اليقين (١)

ومثل هذا اللون من الشعر التأملى المثير للشكوك ، والمسبب للانفعالات غير الحميدة ، مؤاخذ من معظم النقاد ، وإن كان بعضهم يرى أن من حق الأديب أن يعبر عن أى انفعال . ويقول هذا البعض : إن على الباحثين عن الانفعالات المسعدة أن يتلمسوها فى الأخلاقيات والدينيات (٢).

هذا ، وقد كان شعراء هذا الاتجاه يبتعدون — فى فترة ظهوره — عن الشعر السياسى وعن شعر المناسبات بصفة عامة ، وذلك باستثناء أحمد زكى أبى شادى ، الذى كان يهتم بالموضوعات السياسية والوطنية والقومية منذ وقت مبكر ، حتى لقد أظهر ديواناً كاملا باسم « مصريات » ، وحتى حشد فى ديوانه الشفق الباكى قصائد عن : « اضطهاد الرأى العام » و « مصر للحضارة » و « عصبة النيل » و « المؤتمر الوطنى » و الطيار المصرى » و « بيت الأمة » و « الزعيم » و عن « الكرامة القومية » و « دار ابن لقمان » و « كارثة دمشق » وعن الأمير عبد الكريم الخطابى الذى سماه « الأسير » .

لكن بعد سنوات من ظهور هذا الاتجاه ، أخذ شعراؤه يدنون قليلا من الموضوعات السياسية والوطنية والقومية ، بل أخذوا يخوضون بشعرهم بعض المناسبات التى كانت من أهم مجالات الشعراء المحافظين .

فنجد لإبراهيم ناجى بعض القصائد الوطنية فى « مصر » و « يوم الشباب »

---

(١) انظر : ديوان صالح جودت قصيدة « الراهب المتمرد » ص ١١٣ — ١٣٩ .

(٢) Poetry and Contemplation : G. R. Hamilton. P. 152.

و « الشهيد الجراحى » الذى سقط برصاص الإنجليز سنة ١٩٣٥ . كما نجد له قصائد في مدح أنطون الجميل ، ودسوقى أباظة ، وعزيز أباظة ، وعبد الحميد عبد الحق ، وإبراهيم عبد الهادى ، والدكتو على إبراهيم، والدكتوز زكى مبارك ، والفنان سامى الشوا [١] ، وأخيراً نجد له قصائد فى المناسبات التى كانت تتلمسها « جماعة أدباء العروبة » . وبعض هذه القصائد يصل إلى حد الفكاهة والحديث عن بعض الأمور التافهة[٢] .

ونجد لعلى محمود طه بعض القصائد الوطنية والقومية ،كقصائد: « على النيل» و « مصر »و « عودة المحارب » ، وكقصائد « يوم فلسطين » و « شهيد ميسلون » و« بطل الريف » و « الأمير المجاهد » [٣] . كما نجد له قصائد فى بعض المناسبات العربية والمحلية ، كقصيدته فى تحية زعماء العروبة بمناسبة اجتماعهم فى القاهرة سنة ١٩٤٤ لتكوين الجامعة العربية ، وكقصيدته فى رثاء جبرائيل تقلا صاحب الأهرام [٤] .

---

(١) اقرأ قصائد المناسبات فى ديوان ناجى ص ٤٩ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٨١ ، ٨٣ ، ١٠٤ ، ١٣٠ ، ١٣١ ، ١٣٣ ، ١٥٧ ، ١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٧٠ ، ١٧٩ ، ١٩٣ ، ٢٠٦ ، ٢٣٩ ، ٢٥٢ ، ٢٦٤ ، ٢٧٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٤ ، ٢٩٦ ، ٣٠٣ .

(٢) كانت جماعة أدباء العروبة جماعة أدبية معظمها من الشعراء ، وكان يرأسها الأستاذ الدسوقى أباظه ،الذى كان يحب الشعر والشعراء، وكانت هذه الجماعة تقيم مهرجانات شعرية فى القاهرة والأقاليم وتتلمس لتلك المهرجانات المناسبات الرسمية وغير الرسمية . وكانت بعض لقاءات هذه الجماعة فى دار الدسوقى أباظه ، وكان للشعراء فى هذه اللقاءات أشعار تخرج كثيراً عن معدن الشعر الحق ورسالته الكريمة . انظر : ديوان ناجى ص ٢٠٦ .

(٣) هذه القصائد فى ديوان « شرق وغرب » الصادر سنة ١٩٤٧ .

(٤) هاتان القصيدتان فى ديوان « الشوق العائد » الصادر سنة ١٩٤٤ .

وكان له فى ديوانه الأول « الملاح التائه » قصائد مثل : « الأجنحة المحترقة » ، وهى فى طيارين مصريين احترقت طائرتهما فى سماء فرنسا، ومثل « إلى سيد درويش » و « الملك البطل » ، وهى فى الملك العراق فيصل الأول . ومثل « قبر شاعر » وهى فى الشاعر المهجرى فوزى المعلوف . ومثل « حافظ إبراهيم » و « شوقى » و « عدلى يكن » .

ونجد كذلك لمحمود حسن إسماعيل قصائد عديدة فى مناسبات وطنية وقومية مختلفة ، كما نراه يمدح ويرثى ، حتى ليمثل المدح والرثاء قسما بارزاً من بعض دواوينه [١] .

وبرغم كل ذلك ، قد ظل شعراء هذا الاتجاه أقل من غيرهم من الشعراء اهتماماً بالشعر الوطنى والقومى ، وبشعر المناسبات على وجه العموم . وبقيت الموضوعات الغالبة على شعرهم هى تلك الموضوعات المتصلة بالحب والطبيعة والحنين والشكوى والتأمل ، وما إلى ذلك مما سلف عنه الحديث . وقد كانوا يتفاوتون — بطبيعة الحال — فى التعلق ببعض هذه الموضوعات أكثر من بعضها الآخر ؛ فناجى يكثر من شعر الحب المعذب المحروم، وعلى طه يكثر من شعر الحب المانح المعطاء ، والهمشرى يكثر من شعر الطبيعة والحنين ، والصيرفى يكثر من شعر الشكوى والتأمل ، ومحمود حسن إسماعيل يكثر من شعر الطبيعة والريف . وهكذا .

(ب) خصائصه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء :

وأما خصائص هذا الاتجاه من حيث الأسلوب وطريقة الأداء، فأساسها الطلاقة البيانية ، والحرية التعبيرية [٢] ، بحيث تستعمل اللغة استعمالا جديداً أو شبه جديد ، فى استخدام الألفاظ ودلالتها ، ووضع الصفات من موصوفاتها، ثم فى التوسع الكبير فى المجازات والابتكار المبدع فى الصور، وأخيراً فى تفضيل معجم شعرى خاص ، مؤثر من الكلمات ما كان ذا موسيقى معينة ، ومن التعابير ما كان ذا إيحاءات خاصة .

وهذه الجوانب المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء ، هى أهم ما يتضح فيه عنصر الابتداع ، الذى هو أحد ركنى هذا الاتجاه .

---

(١) انظر : ديوان هكذا أغنى على سبيل المثال .

(٢) انظر : ما قاله أبو شادى عن مدرسة أبولو والتحرر الفنى والطلاقة البيانية فى مجلة أدبى سنة ١٩٣٦ ص ٣٥٧ .

وما قاله ناجى عن مدرسة أبولو وطلاقة الفن فى ديوان أطياف الربيع لأبى شادى ص (ن) .

أما تلك الخصائص القائمة على هذا الأساس ، فأولاها التوسع فى نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المألوفة ، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة ، لا عن طريق المجاز القديم المعتمد على العلاقات التى ذكرها البلاغيون ، وإنما عن طريق مجاز جديد معتمد على تراسل الحواس ، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئى أو المشموم ، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئى أو الملموس أو المسموع ، وهكذا . ومن هنا يتحدثون عن نعومة النغم ، أو بياض اللحن ، أو تعطر الأغنية ، كما يتحدثون عن العطر القمرى ، أو الأريج الناعم ، أو العبير المنغوم . ومن ذلك قول الهمشرى مخاطبًا « النارنجة الذابلة » :

خنَقَتْ جفونى ذكرياتٌ حلوة … من عطرك القمرى والنغم الوضِى
فانساب منك على كليل مشاعرى … ينبوع لحن فى الخيال مفضض
وهفت عليك الروح من وادى الأسى … لتعب من خمر الأريج الأبيض[1]

فالشاعر فى البيت الأول يستعمل للعطر — وهو مشموم — صفة القمرية المفيدة للإشراق ، وشأنها أن تستعمل للمنظور . كما يستعمل للنغم — وهو مسموع — صفة الوضاءة ، وشأنها أن تستعمل كذلك للمنظور .

وهو فى البيت الثانى يستعمل كلمة ينبوع مع اللحن ، وشأنها أن تستعمل مع الماء ونحوه ، ثم يجعل هذا اللحن مفضضًا ، كما تجعل الأشياء التى تدرك بالعين لا بالأذن .

ثم هو فى البيت الثالث يعطى الأريج — وهو من المشمومات — صفة البياض التى من شأنها أن تكون للمرئيات .

ومثل هذا الاستعمال كثير عند شعراء هذا الاتجاه وبخاصة عند الهمشرى الذى كان أكثرهم إيغالا فيه .

ومصدر هذه الخاصة التعبيرية عندهم ، التأثر بالشعراء الرمزيين ، الذين كانت هذه الخاصة من أبرز سمات أسلوبهم ، والذين اتصل رواد هذا الاتجاه

---

(١) انظر : الروائع ص ١٣ .

بشعرهم وعرفوا تلك الخاصة عندهم فنقلوها بمهارة إلى اتجاههم . فقد كان إبراهيم ناجى مثلا على صلة بشعر « بودلير » الشاعر الرمزى الفرنسى ، وقد ترجم له « أزهار الشر » . كذلك كان على محمود طه على صلة بشعر « بودلير » وقد ذكره هو والشاعر الفرنسى الرمزى « فرلين » فى كتابه « أرواح شاردة »[١] .

و « بودلير » هو القائل : « إن العطور والألوان والأصوات تتجاوب[٢] » أى أن لونا خاصًّا قد يحدث فى النفس أثراً مشابها للأثر الذى يحدثه صوت معين أو عطر بذاته . وبهذا يكون بين الحواس تجاوب وتراسل ، بحيث تتلقى حاسة معطى حاسة أخرى[٣] . وبناء عليه إذا أحس شاعر أن نغماً معيناً يحدث فى نفسه أثراً مشابهاً لما تحدثه الوضاءة ، فلا بأس عليه إذا قال عن هذا النغم : إنه نغم وضىء . وإذا أحس للحن معين تأثيراً أشبه بتأثير ملمس الحرير ، فلا ضير عليه إذا قال عن هذا اللحن : إنه لحن ناعم . وكل ذلك بناء على وحدة الأثر النفسى للشىء المستعمل له اللفظ منقولا ، والشىء الذى كان يستعمل له فى الأصل ، وليس بناء على الجامع الكلى الذى يشترك فيه المشبه والمشبه به فى البلاغة التقليدية ، ولا بناء على أية علاقة أخرى من تلك العلاقات التى يذكرها البلاغيون فى باب المجاز[٤] .

ويفسر الشاعر الهمشرى الأساس الفنى للتعبير الرمزى فى مثل « السكون المشمس » بقوله : « إننا عندما نجلس فى بستان ساكن رأد الضحى ، ترسم فى عقولنا صور متفاوتة لهذه الساعة التى مرت بنا ، فإذا استعرضنا صورة ملازمة

---

(١) انظر : أرواح شاردة لعلى محمود طه ص ٧ ، ص ٣٠ .

(٢) قال ذلك فى قصيدة مشهورة له اسمها «العلاقات» Corrspondance . وانظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٢ ، وانظر : الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس ص ٤٤ ، ٩٢ .

(٣) انظر : الرمزية ص ٤٥ .

(٤) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢١ — ٢٣ .

لهذا السكون ، وهي الشمس ، فلمَ لا يكون السكون مشمسا[١] ؟ ! » . وكأن الهمشرى يضع أساساً ثانياً لظاهرة تراسل الحواس ، إلى جانب الأساس الأول الذى هو وحدة الأثر النفسى . أما هذا الأساس الثانى فهو الملازمة الخارجية بين الشيء الذى يستعمل له اللفظ بعد نقله ، والشيء الذى كان يستعمل له اللفظ قبل النقل .

وقد أثارت هذه الخاصة التعبيرية ثائرة كثير من المحافظين ، فأكثروا من اتهام مستخدميها بالهذيان والخلط والخروج على العرف اللغوى . والحق أن هذا الاستخدام ليس لا ضرباً من المجاز ولكن مع شيء من التوسع ؛ فإذا كان أساس المجاز هو علاقة بين شيئين كالمشابهة فى الاستعارة مثلا ، فإن أساس هذا اللون من الاستعمال ، هو وحدة الأثر النفسى ، أو الملازمة الخارجية بين شيئين . وهذا الاستعمال — كالمجاز التقليدى — سبيل من سبل توسيع اللغة وإثرائها ومرونتها وحيوية تعبيرها وتجددها . وهو — من الناحية الفنية — وسيلة إلى نقل الحالة النفسية بدقة أكثر ورهافة أشد ، حيث يكون اللفظ المنقول أدق تعبيراً وأرهف أداء فى حالة نفسية معينة ، لارتباطه بموقف يتلازم فيه شيئان ، أو لوحدة الأثر النفسى بين الشيء المنقول له اللفظ والشيء المنقول منه[٢] .

والخاصة الثانية من خصائص هذا الاتجاه فى الأسلوب وطريقة الأداء ، هى التجسيم ، أى تحويل المعنويات من مجالها التجريدى إلى مجال آخر حسى ، ثم بث الحياة فيها أحياناً وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك . برغم ما فى عملية التجسيم وحدها من صعوبة أدركها النقاد[٣] .

يقول ناجى فى معاودة ذكريات حب قديم :

---

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونيه سنة ١٩٣٢ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٢٠ — ٢٣ .

(٣) انظر : A. Premir of literary Criticism : Hollingworth. p. 22.

ذوت الصبابة وانطوت وفرغتُ من آلامها
عادت إلىّ الذكريات بحشدها وزحامها[١]

فالصبابة — وهى تجريدية — يجعلها الشاعر تذوى كالنبات ، وتنطوى كالبساط . والذكريات — وهى من المجردات — تعود بتجسيم الشاعر فى احتشاد وازدحام ، كأنها أشياء مجسمة أو كائنات حية وليست معانى مجردة .

ويقول ناجى أيضاً فى الغد وما يزحمه من ظنون وهواجس :

إنّ غداً هوة لناظرها تكاد فيها الظنون ترتعدُ
أُطِلُّ فى عمقها أسائلها أفيك أخفى خياله الأبد ؟[٢]

فالغد — وهو من المجردات — يجسمه الشاعر فى صورة هوة ، والظنون — وهى من المعانى التجريدية أيضاً — يجسمها الشاعر ، بل يهبها الحياة ويجعلها ترتعد . والأبد — وهو تجريدى كذلك — يجسمه الشاعر حتّى ليجعل له خيالا يختبئ فى هوة الغد .

والخاصة الثالثة من الخصائص الأسلوبية لهذا الاتجاه وطريقته فى الأداء ، هى التشخيص ، أى منح الحياة الإنسانية لما ليس بإنسان ، حتى ليتصور شعراء هذا الاتجاه ما ليس إنسانا وكأنه إنسان يحس إحساسه ، ويفكر تفكيره ويفعل أفعاله . . ومن ذلك قول الهمشرى :

فنسيم المساء يسرق عطراً من رياض سحيقة فى الخيالِ

* * *

صَوّر المغرب الذكى رباها فهى تحكى مدينة الأحلامِ

* * *

ووراء السياج زهرة فل غازلتها أشعة فى المساءِ

* * *

إنّ هذى الأزهار تحلم فى الليل وعطر النارنج خلف السياجِ

* * *

---

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٢٨٢ (قصيدة رسالة محترقة) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ١٥٣ (قصيدة الغريب) .

والندى والظلال تنعس فى الما ء ، وهذا الشعاع خلف الغمام[١]

فالشاعر يجعل النسيم لصًّا ظريفًا ، يسرق العطر من رياض سحيقة فى الخيال ، كما يجعل المغرب مصوراً ذكياً ترسم ألوانه لوحة الربا ، ثم يجعل أشعة المساء محبا غزلا ، وزهرة الفل حبيبته التى يوجه إليها هذا الغزل . وأخيراً يجعل الأزهار تحلم فى الليل ، والندى والظلال تنعس فى الماء . وكل هذا بسبب منح الشاعر الحياة الإنسانية لهذه المظاهر الطبيعية ، واعتبارها — فى تصوره — كالبشر فى إحساسهم وتفكيرهم وأفعالهم .

بل إن خاصة التشخيص ومنح الحياة الإنسانية ، لا تقتصر على المحسوسات ، وإنما تتجاوزها إلى المجردات . ومن ذلك قول ناجى وقد عاد إلى بيت أحباب فوجده قد تغير :

والبِلى أبصرتُه رأىْ العِيانْ ويداه تنسجان العنكبوتْ
صحتُ : يا ويحك تبدو فى مكان كل شىء فيه حى لا يموت

* * *

كل شىء من سرور وحَزَنْ والليالى من بهيج وشَجِى
وأنا أسمع أقــدام الزمن وخطى الوحدة فوق الدرج[٢]

فالبلى — وهو معنى تجريدى — لا يجسمه الشاعر فحسب ، ولا يخلع عليه الحياة فقط ، وإنما يمنحه حياة إنسانية ويشخصه ، حتى ليراه ويداه تنسجان العنكبوت . . وكذلك الزمن والوحدة — وهما معنيان مجردان — يمنحهما الشاعر حياة البشر ، حتى يكون للزمن وقع أقدام ، وللوحدة صوت خطى ، وهما يجوسان خلال بيت الأحباب المهجور .

والخاصة الرابعة من خواص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب وطريقة الأداء ، هى التجريد ، وتحويل المحسوسات من المجال المادى الذى هو طبيعتها ، إلى

---

(١) انظر : الروائع جـ ١ ص ١٧ — ١٨ .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٤٠ (قصيدة العودة) .

مجال معنوى هو من خلق الشاعر . وهذه الخاصة عكس الخاصة السابقة وأقل منها استعمالا ، ولكنها من سمات التعبير الشعرى عند شعراء هذا الاتجاه أيضًا . ومن نماذجها قول محمود حسن إسماعيل فى شمعة غرفته :

كأنها والدُّجْنُ يلهو بها أمنيةٌ فى يأسها فانيه [1]

وقول عبد الحميد الديب فى بائس فنان :

كأنه حكمة المجنون يرسلها من غير قصد فلا تصغى لها أذنُ
ثيابه كأمانيــه ممزقــة كأنها — وهو حى — فوقه كفن
هو الهدى صرفتكم عنه محنته إن العزيز مهين حين يمتحن [2]

فالشمعة — والظلام يلهو بها — أمنية فانية عند الشاعر الأول . والبائس حكمة مجنون ، وثيابه أمان ممزقة ، وهو هدى صرفت الناس عنه محنته ، عند الشاعر الثانى .

والخاصة الخامسة من خصائص أسلوب هذا الاتجاه وطريقة تعبيره ، هى التعاطف مع الأشياء ، الذى يصل أحيانا إلى حد الامتزاج بها أو الحلول فيها والتفكير من خلالها [3] . فالشاعر لا يكتفى بخلع الحياة على الشىء غير الحى ، ولا يقف عند منح الإنسانية لما ليس بإنسان ، ولا يقنع بإقامة مشاركة وجدانية بينه وبين الأشياء ، وإنما يتجاوز ذلك كله إلى جعل الشىء يفكر بدلا منه ، ويحس نيابة عنه ، ويعبر عما يريد هو أن يومئ إليه . ومن ذلك قول الهمشرى فى « النارنجة الذابلة » :

وهنا تحركت الشجيرة فى أسى وبكى الربيعَ خيالها المهجور
وتذكرتْ عهد الصبا فتأوهت وكأنها بيد الأسى طنبور
وتذكرت أيام يرشف نورها ريق الضحى ويزورها الزرزور [4]

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٥٩٣ (قصيدة مقبرة الحى) .
(٢) انظر : مجلة أبولو المجلد الثانى ص ٢٤/ .
(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة ٣ ص ١٥ .
(٤) انظر : الروائع ج ١ ص ١٣ — ١٤ .

فالواقع أن الشاعر هو الذى تحرك فى أسى وبكى خيالُه على الربيع ، وهو الذى تذكر عهد الصبا فأرسل الآهات على أيام النور والوضاءة والطلاقة والتغريد ، نعم هو الشاعر الذى فعل كل هذا ، ولكنه حل فى الشجرة أو اتحد بها ، فجعلها تحس ما يحس وتشعر بما يشعر ، وتعبر عما يريد أن يعبر عنه[1] .

ولعل من ذلك أيضاً قول الصيرفى عن « عقب السيجارة » :

فى الأرض ملقاة مُذَهَّبَــة   هذى البقية من سجارتهــا
منبــوذة كانت مقــربة   من ثغرها تَغَنَّى لسلوتهــا

* * *

كانت تؤانسهــا فتخلق من   موج الدخان عوالمـا شتى
كانت تؤانسهــا فتبعث من   قبر الحيــاة حوادثاً موتى

* * *

فرمت بها يا ســوء ما يلقى   مَنْ عَزّ يوما مِنْ هوى الغيد
يفنى الفؤاد هوى وما أشقى   قلبــا يضحى فوق جلمود[2]

فعقب السيجارة من شأنه أن يلقى ، وألا يصان فى متحف ، ولكنها ليست سيجارة عادية ، إنها سيجارة امتزج بها الشاعر وفكر من خلالها ، أو ربط بين مأساته ومأساتها ، فجعلها تحس بما أحس به ، حين نبذته الحبيبة وطرحته ، بعد أن كان المؤنس الذى يخلق لها عوالم شتى ، ويبعث حولها الحوادث الموتى . ولهذا الامتزاج بين الشاعر والسيجارة ، كانت صرخته من أجل هذا « العقب » الملقى على الأرض ، أو من أجل نفسه الممثلة فى هذا « العقب » : « يا سوء ما يلقى من عز يوما فى هوى الغيد » « وما أشقى قلبًا يضحى فوق جلمود » .

والخاصة السادسة من خصائص هذا الاتجاه المتصلة بالأسلوب الفنى

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ص ١٥ — ١٦ .

(٢) انظر : الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى ص ٥٤ — ٥٥ .

وطريقة الأداء الشعرى ، هى خاصة التعبير بالصورة . فالغالب على شعراء هذا الاتجاه هو عدم التعبير المباشر عن الأفكار والعواطف والأحاسيس ، وإنما التعبير عنها من خلال صور شعرية ، وهذه الصور تكون حينًا صوراً جزئية تؤلف لتجسيم الفكرة ، أو لتعميق الإحساس بالعاطفة ، كقول أبى شادى فى ملاحة حسناء :

هيفاء ينبض بالملاحة جسمها فترى الحياة من الثياب تُطِل [١]

وكقول ناجى فى عذاب محبوبه له :

كمْ تقلبتُ على خنجره لا الهوى مال ولا الجفن غفا [٢]

وتكون الصورة أحيانا أخرى صورة كلية تمثل مشهداً حيًّا خارجيًّا ، أو جواً نفسيًّا داخليًّا ، وهذا المشهد أو ذاك الجو يؤلف من صور جزئية تتآزر لتشكل الصورة الكلية . وصور شعراء هذا الاتجاه تمتزج فيها الحقيقة بالخيال غالبًا ، فهى تتخذ نقطة انطلاق من الواقع ، ثم تضم إليها إضافات خلاقة من خيال الشاعر ، لتؤلف فى النهاية شيئاً جديداً مبتدعاً [٣] . وقد تعتمد الصورة على الخيال فقط ، ولكنه الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره .

ومن أمثلة صورهم التى تمثل مشهداً خارجيًّا حسيًّا وتمتزج فيها الحقيقة بالخيال ، قول الهمشرى فى قريته وقد لفها المساء :

وقد نسجت أيدى الشتاء سياجها عليها ، وأسوار الظلام تحاصرُ
لقد رنقت عين النهار وأسدلت ضفائرها فوق المروج الدياجر
وقد خرج الخفاش يهمس فى الدجى ودبت على الشط الهوام النوافر
وطارت من الجميز تصرخ بومة على صوت هِرّ فى الدجى يتشاجر
وفى فترات ينبح الكلب عابسا يجاوبه ذئب من الحقل خادر [٤]

(١) انظر : الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى ص ٨٢٢ (قصيدة غادة البحر) .
(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٠ (قصيدة الأطلال) .
(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة ٣ ص ١٤ .
(٤) انظر : الروائع جـ ١ ص ٢٨ - ٢٩ .

. فهذه الصورة الكلية تتألف من صور جزئية عديدة ، تجمع بين المرئى والمسموع والساكن والمتحرك ؛ فهناك النهار ترنق عينه للنوم ، وهناك الدياجر تسدل ضفائرها على المروج ، وهناك الخفاش يهمس فى الظلام ، والهوام النوافر تدب على الشط ، وهناك البومة تطير من الجميز صارخة ، على صوت هرّ يتشاجر فى الدجى ، وخلال هذا كله ينبح كلب عابس ، ويعوى ذئب وسنان .

وليس يبعد أن تكون تلك الصورة رمزاً لجو الشاعر النفسى ، وما فيه خلال رسم تلك الصورة من قتام وكآبة وتشاؤم وإعوال [١] .

ومن الصور الكلية التى تصور حالة نفسية داخلية ، وتعتمد أساساً على الخيال المستمد من الواقع كثيراً من عناصره ؛ قول ناجى عن لحظة إحساس بداعى الجسد ، وقد انتابه هو وصاحبته مرة فى ساعة لقاء وشوق :

ومن الشوق رسول بيننـــا ونديم قـــدم الكأس لنـــا
وسقـــانا فانتفضنا لحظـــة لتراب آدمى مسنـــا [٢]

فالواقع أنه لم يكن فى الخارج الحسى رسول يسعى بين الشاعر وصاحبته ، أو نديم يقدم لهما كأساً ، وهما لم يتعرضا لهبوب تراب من أى نوع يصيبهما بالانتفاض ؛ وإنما هى صورة خيالية محضة يستمد خيالُها بعض عناصره من الواقع لتعبر عن جو نفسى داخلى ، هو ما أحس به الشاعر فى تجربته تلك .

هذا وقد كان التعبير بالصورة عند أصحاب هذا الاتجاه يتسم بالتوفيق غالباً ؛ وذلك حين تتضح الصور وتتآزر لتحقيق الوحدة . وفى بعض الأحيان كان يخفق التعبير بالصور لعدم تحقق الوضوح الكافى ، أو لعدم التآزر بينها أو للسببين معاً [٣] .

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة ٣ ص ١٤ .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٣ (قصيدة الأطلال) .

(٣) عن عوامل نجاح الصورة الشعرية أو إخفاقها يمكن أن يقرأ :

The Poetic image C, Day Lewis,

والخاصة السابعة من خصائص هذا الاتجاه المتعلقة بالأسلوب ، وطريقة الأداء ، هي الميل إلى استخدام التعابير الرامزة ، التي يغلفها ستر من الضباب الخفيف ، أو يغشيها جو من الإبهام اللطيف ، فيحول بينها وبين الدلالة المحددة المباشرة . فهي لا تعطي مدلولا وضعيًا أو مجازيًا دقيقاً ، وإنما تثير في النفس أحلاماً ورؤى وأحاسيس مبهمة ، تنتقل بها إلى أودية خيالية بعيدة ، تبعث بها ذكريات قديمة ، أو تخلق فيها علاقات بين أشياء تبدو غريبة .. ومن تلك التعابير : « اللهب المقدس » و « الشاطئ المجهول » و « وادي الجن » و « شاطئ الأعراف » و « حجب الغيب » و « نهر النسيان » و « بحر العدم » و «عروس البحر» . . فتعبير «اللهب المقدس» مثلا يحمل المرء على أجنحة الخيال إلى معابد الوثنيين ، وهم يوقدون نيرانهم ويقومون بعباداتهم في حرارة ذاهلة وإخلاص ساذج. فحين يعبر بهذا التعبير عن نار الحب مثلا ، فإنه يلقي على هذا الحب لونًا من القداسة ، ويقربه من العبادة الحارة الذاهلة والإخلاص الفطري . . وتعبير « الشاطئ المجهول » حين يذكر في مجال خبط الإنسان نحو مصيره الغامض ، فإنه يثير في النفس مشاعر اصطخاب الحياة وتلاطمها ، حتى كأنها محيط تنتهي أمواهه إلى شاطئ غامض رهيب لايدري ما يخبأه وراءه . وهكذا يمكن أن يقال في بقية هذه التعابير[1] .

وقد أدت الخصائص السابقة ، كخاصة التوسع في المجاز بناء على وحدة الأثر النفسي ، وكخاصة تجسيم المعنويات ، وخلع الحياة الإنسانية على ماليس بإنسان ، وكخاصة استخدام التعابير الرامزة — أدت تلك الخصائص إلى خاصة ثامنة من خصائص الأداء الشعري لهذا الاتجاه ، وتلك الخاصة هي التجديد في الوصف . فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من الأوصاف الجديدة ، التي لم يعرفها الاستعمال اللغوي ، ولم يألفها التراث الشعري. فالمرأة مثلا ليست شمساً أو قمراً ،

---

(١) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول عدد يونية سنة ١٩٣٣ (مقال الهمشري) ص ١٠٤ . وما بعدها . وانظر : الرمزية والأدب العربي الحديث لأنطون غطاس كرم ص ٨٠ ، وانظر : الأدب ومذاهبه لمحمد مندور ص ٨٢ وما بعدها .

وليست غصناً أو رئماً ، وإنما هي كما قال ناجي في بعض حبائبه :

أين من عيني حبيب ساحر   فيه نبل وجلال وحياء
واثق الخطوة يمشي ملكا   ظالم الحسن شهي الكبرياء
عبق السحر كأنفاس الربى   ساهم الطرف كأحلام المساء
مشرق الطلعة في منطقه   لغة النور وتعبير السماء(١)

فنحن نرى المرأة هنا نبيلة ، وجليلة ، وحيية . وخطوتها واثقة ، وحسنها ظالم وكبرياؤها شهي ، كما أن سحرها عبق ، وطرفها ساهم وطلعتها مشرقة ، ومنطقها مضيء وطاهر ، لأن فيه لغة النور وتعبير السماء . وليس من شك في أن جل هذه الأوصاف جديدة كل الجدة ، تحمل طابع الابتداع المؤكد للطلاقة الفنية والحرية التعبيرية . . وهكذا شاعت تلك الأوصاف الجديدة في شعر هذا الاتجاه ، مثل : « الخيال المجنح » و « المجداف المرح » و « الموجة البرة » و « الزورق المجهد » و « الأسرار الحيارى » عند علي محمود طه ، ومثل : « البلبل الخيالي » و « المغرب الذكي » و « الحلم الذهبي » و « الذهول الهامد » و « العالم المسحور » عند الهمشري ، ومثل : « الطعنة المجنونة » و « الليل الضرير » و « السراب الخئون » و « اللانهاية الخرساء » و « الهوى المجروح » و « الحصر الجائع » عند ناجي . . فهذه الأوصاف ليست مما عرف في الاستعمال العربي قبل هؤلاء الشعراء ، وهي لاترد إلى قياس تأسوه أو نمط سابق ساروا عليه ، وإنما هي مرتبطة — قبل كل شيء — بتلك الروح الابتداعية التي كانت تسيطر على هؤلاء الشعراء ، وتجعلهم يرون الأشياء بعين حرة ، ويحسون الأمور إحساساً مرهفاً ؛ فهم يؤمنون بتراسل الحواس ، ويلجأون إلى تجسيم المعنويات وتجريد المحسوسات ، وخلع الحياة على ماليس بحي ، بل منح الإنسانية لما ليس بإنسان ؛ وهم يؤثرون تعابير لاتحمل دلالة محددة ، بقدر ما تحمل إيحاء ورمزاً ، ولاتفيد معنى دقيقاً ، بقدر ما تثير إحساساً وتخلق جواً . وهذا الإيحاء والرمز ، وذلك

---

(١) انظر : ديوان ناجي ص ٣٤٢ (قصيدة الأطلال) .

الإحساس والجو ، هو مايرونه أصدق فى نقل تجاربهم وحالاتهم النفسية إلى قارئيهم أو المتلقين عنهم .

والخاصة التاسعة من خصائص هذا الاتجاه التعبيرية ، خاصة تتصل باللفظة المفردة . وهى الإكثار من استعمال الألفاظ المرتبطة بالطبيعة ، والألفاظ المتصلة بالجو الروحى . فشعراء هذا الاتجاه يكثرون من استعمال أسماء المظاهر والمشاهد الطبيعية ، ويكثرون من ذكر الأشياء المرتبطة بالطبيعة على وجه العموم . فهم يكثرون من ذكر ألفاظ كالشفق والأفق ، والشروق والغروب ، والفجر والصباح ، والشعاع والضياء ؛ وكالبحر والعباب ، والموج والغدير ، والجدول والبحيرة ، والشط والضفة ؛ وكالروض والدوح ، والواحة والحقل ، والمروج والغاب ، والربوة والصخرة ؛ وكالضباب والظلام ، والغيم والبرق ، والرياح والعواصف ، والنسيم والندى ، والعطر والشذى ، وكالزهر والورد ، والعصفور والبلبل ؛ وكالسفين والزورق ، والشراع والملاح . وما إلى ذلك مما يتصل بعالم الطبيعة .

وشعراء هذا الاتجاه أيضاً يستعملون كثيراً هذه الألفاظ المتصلة بالحياة الدينية أو بالعالم الروحى على وجه العموم ، من مثل : المعبد والمصلى ، والمحراب والدير ، ومثل : الصلاة والسجود والتسبيح والخشوع ، ومثل : الراهب والعابد والناسك والخاشع ، ومثل : النبى والملاك والوحى والسماء . وما إلى ذلك من ألفاظ تتصل بالجو الروحى الشفاف .

يقول على محمود طه فى أغنية غزلية ، مستخدماً كثيراً من الألفاظ المتصلة بمعجم الطبيعة :

دنا الليل فهيا الآن يا ربة أحلامى
دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى
تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام
سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب
تعالى نحلم الآن فهذى ليلة الحب

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل
جرى فى الضفة الخضراء خلف الماء والظل
تعالى مثـــله نلهو بلثم الورد والطل
هناك على ربا الوادى لنامهد من العشب
يلف الصمت روحينا و يشدو بلبل الحب [١]

فهنا نجد الليل والدجى ، والماء والأشجار ، والسحب والقمر ، والنيل والضفة ، والظل والطل ، والورد والعشب ، والربوة والبلبل ؛ وهى من معجم الطبيعة .

ويقول الهمشرى من قصيدة عاطفية ، جامعاً بين ألفاظ من المعجم الطبيعى وأخرى من المعجم الروحى :

كنتِ فجراً وكنتُ فيه ضبابا شاع فى أفقه الوضىء فتاها
وهبطتُ الحياة شعلة تقديـــس وجئتِ الحياة أنتِ إلها

* * *

أنت لحن مقـــدس علوى قد تهـــادى من عالم نورانى
سمعتْ وَقعَه السماوى روحى فأفاقت فى معبـــد الأحزان

* * *

أنت عطـــر مجنح شـــفقى فاوح الروح فى خمود الذهول
قد سرى فى الخيال طيب شذاه من زهور فى شاطىء مجهول

* * *

أنت ظل مقدس أنت كهف طائفى فى ربوة الأحـــلام
غمر الروحَ فى سكينتها السحـــرُ ، فتاهت عن عالم الآلام [٢]

فهنا نجد الفجر والضباب ، والأفق والضوء ، والعطر والشفق ، والشذى والزهر ، وكلها من معجم الطبيعة . كما نجد الشعلة والتقديس والإله ، واللحن

---

(١) انظر : ليالى الملاح التائه لعلى محمود طه ص ٧٤ (قصيدة سيرانادا مصرية) .

(٢) انظر الروائع جـ ١ ص ١٩ .

العلوى ، والعالم النورانى ، والوقع السماوى ، والظل المقـــدس ، والـــكهف الطائفى . وكلها من المعجم الروحى .

والخاصة العاشرة من خصائص هذا الاتجاه فى التعبير ، خاصة تتصل كذلك باللفظة المفردة. تلك الخاصة هى ، الميل إلى الألفاظ الرشيقة ، ذات الخفة على اللسان وحسن الواقع فى الأذن ، وذات الإمكانيات الموسيقية الصافية الهـــامسة البعيدة عن الصخب الخطابى والتفاصح اللغوى ، والبريئة من الجفاف والوعورة اللذين يتنافيان مع لغة الشعر[1] . وقد يـــكون بعض هذه الألفاظ مما لا يعطى معنى قيما ، أو يزيد الدلالة شيئاً ، بقدر ما تكون له قدرة على خلق جو شعرى صاف رفيع ، يحلق فيه الشاعر ومن يتلقون عنه ، فيرون الأشياء مغلفة بكثير من الأثيرية ، أو يرتفع بتلك الأشياء إلى جوه الشعرى الصافى ، فيخفف من كثافتها ويمنحها كثيراً من الشفافية والروحية[2] . ويمـــكن أن نجد أوضح صورة لذلك فى شعر على محمود طـــه ، الذى كان أبرع شعراء هـــذا الاتجاه فى استخدام الألفاظ الرشيقة المنغومة التى تخلق هذا الجو الشعرى المحلق . ففى قصيدة الجندول مثلا نجد حشداً من تلك الألفاظ التى لها رشاقة وفيها طاقة موسيقية كبيرة أولا ، ولها بعد ذلك قدرة على خلق جو شعرى صاف مجنح ، أكثر مما لها من قدرة على أداء معان قيمة أو إضافة دلالات ذات شأن. ومن تلك الألفاظ : «المجالى» و«عروس» و«حلم» و«خيال» و «عشاق» و «سمار» و «مهد» و « جمال » و « موكب » و « غيد » و « كرنفال » و « جندول » و « كأس » و « كرم » و « خمر » و « راح » و « أقداح » و « عطر » و « مغانى » و« سمات » و « أعطاف » و « لفتات » . وما إلى ذلك من ألفاظ ذات رشاقة وموسيقية وقدرة على خلق الجو الشعرى ، بتتابعها ووفرتها واحتشادها ، بكل ماتحمل من نغم حلو وظل موح وإشعاع نفسى ، وراء الدلالات المعجمية

---

(١) انظر : Style : wolter Raleigh, P. 21.

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٢ ص ٧٩ وما بعدها .

المحددة والمعانى اللغوية الضيقة[1] .

وقد يضاف إلى تلك الخصائص التعبيرية المتصلة باللفظة المفردة، خاصة استخدام بعض أسماء من « المثيولوجيا » اليونانية أو التاريخ الفرعونى . وهذه الخاصة تتضح عند أحمد زكى أبى شادى، وتبدو كذلك عند على محمود طه، ولكن بصورة أقل .

فأبو شادى يكثر من ذكر أسماء مثل : (أزوريس) و(أرفيوس) و (إيزيس) و (أخناتون) و (ڤينوس) ، وأحياناً يبلغ به الإصرار على ذكر بعض تلك الأسماء ، حد تحويرها بما يتلاءم مع الوزن ، ومن ذلك قوله مثلا عن (ڤينوس) :

ولو لم يكن « لڤنوس » الخلود   لزلزلت الأرض زلزالها[2]

وقوله ذاكراً « أخناتون » فى حديثه عن « نفرتيتى » :

هذى حياة النيل ربة عرشه   ومنى « أتون » رشاقة وجلالا[3]

وعلى طه يذكر أسماء مثل (سافو) و (تاييس) و (بليتيس) و (كيوبيد)، وما إلى ذلك . ومنه قوله فى (مخدع مغنية) :

نام فى بابه العزيز « كيوبيد » ولكن فى كفه المفتاح[4]

(ح) خصائصه فى موسيقى الشعر :

وأما خصائص هذا الاتجاه فى موسيقى الشعر ، فأهمها الاعتماد الكبير على القالب المقطعى ، إلى جانب الاعتماد على القالب الموحد . ومعنى ذلك أن شعراء هذا الاتجاه كانوا — إلى جانب نظمهم القصائد ذات الوزن المطرد والقافية الملتزمة — يكثرون من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع ، تختلف قوافيها من

(١) انظر : المصدر السابق ص ٨٠ — ٨١ .

(٢) انظر : ديوان الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى ص ٧٦٣ (قصيدة الشلال) .

(٣) انظر : مجلة أبولو : المجلد الأول ص ٥٧٧ .

(٤) انظر : الملاح التائه لعلى محمود طه ص ٤١ (قصيدة مخدع مغنية) .

مقطع إلى مقطع ، وقد تختلف أوزانها من جزء إلى جزء . فهذا النوع الثانى الذى يسمى القصائد المقطعية كان عندهم لونين ، لون ليس فيه من تنوع إلا فى القافية ، التى تتغير من مقطع إلى مقطع ، كالمزدوج الذى يتألف من أزواج شطرات ، كل زوج على قافية واحدة تخالف بقية القوافى . وكالمربع الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من بيتين ، أحياناً يكون بين الشطرين الأول والثالث منهما اتفاق فى قافية ، وبين الآخرين اتفاق فى قافية أخرى ، وأحياناً تكون الشطرات الأربع متحدة فى قافية تخالف فيها بقية المقاطع ، وفى بعض الأحيان تتحد ثلاث شطرات فقط فى القافية وهى الشطرات الأولى والثانية والرابعة أما الثالثة فتكون حرة . وكالمخمس الذى يتألف من مقاطع ، كل مقطع مكون من خمس شطرات ، تتحد أحياناً فى القافية التى تخالف قافية المقاطع الأخرى فى القصيدة ، وأحياناً أخرى تتحد منها أربع شطرات فى القافية وتختم بشطرة خامسة ملتزمة فى كل الخواتيم ومتفقة مع قافية الفقرة الأولى . وكالمسمط الذى يتألف من مقاطع تختلف قوافيها دون أن تحصر فى أربع أو خمس على أن يختم كل مقطع بشطر — أو أكثر — يكرر على قافية مماثلة فى القصيدة كلها[1].

ومن أمثلة هذا الشعر المنوع القوافى فى مهارة وتفنن قول ناجى فى «عاصفة روح» وهو من المربع الذى تتفق فيه الشطرة الأولى مع الثالثة ، والثانية مع الرابعة :

أين شط الرجاءْ — يا عباب الهمومْ
ليلـتى أنـواءْ — ونهارى غيـوم

* * *

أعولى يا جراحْ — أسمعى الديانْ
لا يهـم الرياح — زورق غضبان[2]

إلى آخر هذه القصيدة التى تمضى هكذا فى تقابل بين كل شطرين من شطرات المقطع الواحد .

(١) انظر : فى هذه الأنواع : موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧٧ وما بعدها .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٢٩٩ (قصيدة عاصفة روح) .

ومنه أيضاً قول على محمود طه فى « سيرانادا مصرية » وهى من المسمط :

دنا الليل فهيا الآن ياربة أحلامى

دعانا ملك الحب إلى محرابه السامى

تعالى فالدجى وحى أناشيد وأنغام

سرت فرحته فى الماء والأشجار والسحب

تعالى نحلم الآن فهذى ليـــلة الحب

* * *

على النيل وضوء القمر الوضاح كالطفل

جرى فى الضفة الخضراء خلف الماء والظل

تعالى مثله نلهو بلثم الورد والفل

هناك على ربى الوادى لنا مهد من العشب

يلف الصمت روحينا ويشدو بلبل الحب[1]

إلى نهاية هذه القصيدة التى تؤلف من مقاطع خماسية ، ثلاثة الأبيات الأولى من كل على قافية تتغير من مقطع إلى آخر ، والبيتان اللذان يختم بها المقطع على قافية ملتزمة فى القصيدة كلها .

وهذا اللون من القصائد المقطعية يسير فى طريق تلك التجديدات التى استحدثت قديماً فى العصر العباسى ، ونظم منها كثير من الشعراء العباسيين المحدثين ، حينما أرادوا التجديد فى موسيقى الشعر[2] .

وأما اللون الثانى من لونى هذا الشعر المقطعى ، فهو اللون الذى يتجاوز التنويع فى القافية ، ويصل إلى الوزن نفسه ، وفى هذا اللون نرى شعراء هذا الاتجاه لا يلتزمون وحدة الوزن الشعرى ، التى تفرض أن تكون القصيدة كلها من بحر واحد ، وفى حالة واحدة من حالاته — التامة أو المجزوءة أو المشطورة أو المنهوكة — وإنما يتحررون فيجعلون القصيدة على حالات

(١) انظر : ديوان ليالى الملاح التائه ص ٧٤ .

(٢) انظر : موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس ص ٢٧٦ وما بعدها .

مختلفة من حالات البحر ؛ فيكون جزء من الرمل مثلا فى حالته التامة ذات التفاعيل الثلاث ، وجزء آخر من الرمل فى حالته المنهوكة ذات التفعيلة الواحدة ، فتأتى شطرة طويلة وأخرى قصيرة ، وقد يؤلف الشطران بيتاً واحداً من أبيات القصيدة . ومن أمثلة ذلك قول أبى شادى فى إحدى قصائده الغزلية :

جزع الصب وللحزن العميقْ فى سبيلكْ

لوعة الدنيا ، فمن هذا يطيق لمثيــلك[1]

إلى آخر هذه القصيدة ، التى يستخدم فيها الشاعر بحر الرمل فى حالتين من حالاته ، الحالة الأولى تعتمد على ثلاث تفعيلات ، والحالة الثانية تعتمد على تفعيلة واحد ، وقد جعل الأولى لكل الشطرات الأولى من القصيدة ، وجعل الثانية لكل الشطرات الثانية منها .

على أن ذلك التنويع فى موسيقى الشعر لم يكن يقوم عند شعراء هذا الاتجاه على غير أساس ، وإنما كان أساسه هو التزام التماثل بين الأجزاء المتقابلة ، بحيث ينتظم القصيدة تنسيق محدد ، برغم ما فيها من تنويع وتلوين . فالشاعر الذى يجعل أولى الشطرات من ثلاث تفعيلات عليه أن يضع مقابلا لهذه الشطرة ، وعليه أن يجعل هذا المقابل على نفس الوزن ، فإذا لم تكن الشطرة الثانية هى المقابل المماثل ، كانت الشطرة الأولى من البيت الثانى مثلا. وإذا كانت الشطرة الثانية من تفعيلة واحدة ، التزم الشاعر أن يجعل لتلك الشطرة مقابلا مماثلا فى الوزن أيضاً ، وهكذا . والشاعر الذى يجعل هذه البداية جزءاً أول من مقطع ، ويتبعه بأبيات تختلف فى نغمها عن هذا الجزء ، عليه أن يلتزم ذلك النظام الثنائى فى كل المقاطع بحيث يتحقق التقابل والتماثل ، مع وجود التنويع والتحرر. وقد يصل هذا التنويع والتحرر درجة بالغة تكثر فيها الشطرات المختلفة ، وتتسع خلالها درجة الخلف بين شطرة طويلة

---

(١) انظر : ديوان زينب ، للدكتور أحمد زكى أبى شادى ص ٣٦ (قصيدة الجزاء العادل) .

وأخرى قصيرة ، ولكن ذلك يكون دائماً محكوماً بمبدأ التقابل والتماثل . فكل شطرة لها ما يقابلها ويماثلها ، ويحقق معها تناسقاً وانسجاماً ، بل ضبطاً وإحكاماً ، برغم التنويع الكثير والاختلاف البعيد . ولعل من أوضح نماذج ذلك ، قول الصيرفى فى إحدى قصائده العاطفية :

ليتنى البسمة تعلو شفتيكِ مثلمــــا تعلو طيور فوق أيلك
تتنزى وهى تشــــدو فى السكون
تختفى حينا وتبــــدو فى الغصون
فأرى من أين تأتى وتبينْ
وأرى هل أنت حقّاً تبسمين
لى من قلبك أم لا تحفلين
بســـلامى وكلامى ؟ ليتنى[1]

وهذا اللون من الشعر المقطعى الذى ينوع الأوزان إلى جانب تنويع القوافى يسير فى طريق الموشحات ، التى اخترعها الأندلسيون منذ أواخر القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى) والتى نقلت عنهم إلى المشرق[2] ، وازدهرت حيناً بين طائفة من الشعراء المجيدين ، ولكنها ظلت — فى جملتها — دون القصيدة ، بل أهملت أخيراً كقالب موسيقى للشعر ، إلى أن التفت إليها المهجريون ثم شعراء هذا الاتجاه الابتداعى العاطفى ، وأكسبوها جدة بما لهم من أسلوب جديد وأغراض جديدة .

ومن أهم خصائص موسيقى الشعر لهذا الاتجاه كذلك ، الاعتماد على البحور ذات الموسيقى الجياشة المتدفقة ، دون رنين عال أو نبرة خطابية . فهم يميلون — من بين بحور الشعر — إلى الخفيف والرمل والهزج ، وإلى المجزوءات التى تشيع الحركة والخفة والهمس فى نغم الشعر . وهم يقللون من

---

(١) ديوان قطرات الندى لحسن كامل الصيرفى (مخطوط) عن الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور ص ١١٤ — ١١٥ الحلقة الثانية .

(٢) انظر : الأدب الأندلسى للمؤلف ص ١٥٦ وما بعدها .

البسيط والطويل والوافر ، وما إليها من البحور ذات التفاعيل الكثيرة والنبرة الخطابية والرنين العالى .

وهكذا جدد هؤلاء الشعراء فى موسيقى الشعر ، ولكن تجديداتهم – فى جملتها – لم تكن مبتكرة كتجديداتهم فى الأسلوب وطريقة الأداء ، حيث كانت تجديداتهم فى مجال موسيقى الشعر مبنية على أنماط عربية قديمة ، بعضها قد سبق إليه المشارقة فى العصر العباسى ، وبعضها قد ابتكره الأندلسيون بعد ذلك بقليل . ففضل شعراء الاتجاه الابتداعى العاطفى هو فى التفاتهم إلى هذه الينابيع الثرة للنغم الشعرى – وهى قوالب الموشحات – التى كانت قد أهملت واوشك أن يطمرها الزمن ، برغم أنها تستطيع مد موسيقى الشعر العربى دائماً بما لا يحد من ألحان منوعة ، تحول دون الرتابة التى قد تترتب على التزام الوزن المضطرد والقافية الملتزمة ، كما تحول دون النثرية التى تتبع إهمال الوزن والقافية والتمرد عليهما تماماً .

على أننا إذا أردنا أن نتلمس إضافات شعراء هذا الاتجاه ، إلى هذه القوالب الموسيقية المسبوقة ، فإننا لن نخطئ بعض هذه الإضافات ؛ ففى قالب القصيدة الموحدة نجد بعضهم يستخدم بحوراً قديمة ، ولكن فى صورة لم يألفها الشعر العربى ولم يقرها العروضيون ، كاستخدام بحر فى تفعيلة واحدة من تفاعيله لكل شطرة . ومن ذلك قول أبى شادى فى قصيدة له عن « الأمل » :

يا أملْ   يا أملْ
يا هدى   من عمل
يا حُلَى   للبطل
يا قوى   فى الجلل[1]

إلى آخر القصيدة التى تتألف كل شطرة من شطراتها من تفعيلة واحدة هى « فاعلن » . . وكاستخدام بحر فى مجموعة تفاعيله التامة ، دون رضوخ لما يشترط فيها من بعض الحذف الذى لاحظه العروضيون على المأثور من شعر

(١) انظر : ديوان الشفق الباكى لأحمد أبى شادى ص ٨١٩ – ٨٢٠ .

العرب ، كما حدث فى تفاعيل الرمل مثلا ، حيث اشترطوا ألا تؤلِّف ست تامة منها بيتاً من الشعر . ولكن بعض الشعراء من السائرين فى هذا الاتجاه ، لم يأهبوا بهذا ، ونظموا من الرمل على تفاعيله التامة الست . ونجد نماذج من ذلك عند أبى شادى وعلى محمود طه .

وفى القصيدة المقطعية التى من اللون الأول ، نرى أن بعض الشعراء ، يقطع أحياناً رتابة الوزن المطرد ، بإدخال بعض المقطوعات المخالفة فى وزنها لمعظم مقطوعات القصيدة . ويكون ذلك غالباً حين يتغير الموقف النفسى ، أو حين يتغير المتحدث ، أو حين يطرأ تغيير ماعلى السياق يسمح — أو يقتضى — أن تتغير الموسيقى .

ومن أمثلة ذلك ما نجده فى قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى . فقد سارت كلها على مقطوعات رباعية من بحر الرمل بتفاعيله الست ، إلا عدة مقطوعات ذكرها الشاعر قرب ختام القصيدة ، جاعلا كل شطر منها على تفعيلتين بدلا من ثلاث ، مع اختلاف بينها كذلك من حيث تمام التفعيلتين أو حذف بعض الأجزاء منهما . فعلى حين نجد الشاعر يمضى فى معظم القصيدة على هذا النحو :

يافؤادى رحم الله الهوى   كان صرحاً من خيال فهوى
اسقنى واشرب على أنغـــامه   وارو عنى طالما الدمع روى[1]

نراه قبيل نهاية القصيدة يقصر الوزن فيقول :

لســتُ أنسى أبدا   ساعة فى العُمرِ
تحت ريح صفقت   لا رتقاص المطر[2]

ويمضى هكذ فى بعض المقاطع التى فيها تغيير للموقف والمتحدث ، ثم يعود إلى الوزن الأصلى حين يعود هو إلى الحديث كما كان فى أول القصيدة . ولذا يختم القصيدة بنفس النغم الذى بدأها به .

(١) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤١ (قصيدة الأطلال) .

(٢) انظر : ديوان ناجى ص ٣٤٥ (قصيدة الأطلال).

ومن أمثلة هذا التغيير الذى يدخله الشاعر على وزن القصيدة المقطعية التى من اللون الأول ، ما نجده عند الهمشرى فى قصيدة «النارنجة الذابلة» ، حيث يلجأ صاحبها فى بعض المواطن إلى عدم التزام شكل المقطع الذى سار عليه منذ أول القصيدة ، فهو قد غلّب استخدام المقاطع رباعية مسمطة ببيت خامس مكرر تختم به المقطوعة ، ولكنه لم يلتزم ذلك فى كل القصيدة ، بل جعل بعض المقاطع ثنائية على طريقة المزدوج ، وجعل بعضها رباعية بلا تسميط . وهكذا جاءت المقاطع منوعة خلال القصيدة وإن غلب عليها المقطع المسمط [1] . وهذا التغيير قد أحدث فى القصيدة حركة وبعد بها كثيراً عن الرتابة . بل حقق بها مرونة الشعور وتنوع الإحساس الذى يوحى به تنوع النغم [2] .

على أن بعض شعراء هذا الاتجاه قد أقدموا على محاولات أكثر جرأة ، وذلك فى السنوات الأولى التى شهدت فكرة التجارب الفنية . ومن تلك المحاولات ، استخدام قالب الشاعر المرسل ، الذى لايلتزم قافية ما ، وإنما يلتزم الوزن فحسب [3] . وكان شكرى قد سبق إلى هذا القالب ، ولكن هذا القالب المرسل لم يصادف نجاحاً عنده ، كما لم يصادف فى محاولات شعراء هذا الاتجاه كذلك . ومن محاولات بعضهم الجريئة ، استعمال أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة ، مع التنويع فى الشطرات طولا وقصراً ، ومع التحرر من القافية [4] . وهذه المحاولة تشبه من بعض الوجوه بعض محاولات الشعر الحر ، حيث لايلتزم وحدة

---

(١) انظر : (الروائع تجمع محمد فهمى ص ١٢) .

(٢) انظر : Poetry Direct and Ablique: Tillyard P. 60.

(٣) اقرأ بعض نماذج هذا الشعر لأحمد أبى شادى فى « الشفق الباكى » مثل « ممنون الفيلسوف » ص ٦٢٥ — ٦٣٩ و « إذا » ص ٩٢٣ — ٩٢٥ : والأول مترجمة عن قصة لفولتير ، والثانية مترجمة عن قصيدة لكبلنج .

(٤) اقرأ بعض نماذج لهذا فى : « مختارات وحى العام » لأحمد زكى أبى شادى ص ٤٤ — ٤٥ (قصيدة « مناظرة وحنان ») ، وفى « الشفق الباكى » للمؤلف نفسه ص ٥٣٥ ، قصيدة « الفنان » .

البيت كما لايلتزم القافية . ولكن هذه المحاولة هى الأخرى لم تصادف أى نجاح فى شعر أصحاب هذا الاتجاه . ولذا عـدل عنها وعن مثيلاتها الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، الذى كان أكثر شعراء هذا الاتجاه جرأة فى محاولة التجديد فى موسيقى الشعر .

هذه أهم خصائص هذا الاتجاه فى الموضوعات والتجارب ، وفى الأساوب وطريقة الأداء ، ثم فى الموسيقى والقالب النغمى .

(د) خصائصه من حيث المضمون :

أما خصائصه من حيث المضمون ، فأولاها غلبة الجانب الوجدانى على المضمون الشعري ، بحيث تبدو العاطفة أوضح خيط فى نسيجه ، أو بحيث تمثل أهم ما عند الشاعر ، وأبرز ما يحاول نقله إلى الآخرين .

والخاصة الثانية هى غلبة طابع الحزن على تلك العاطفة ، بحيث تصدر عن أسى ومرارة حيناً ، وعن يأس واستسلام حيناً ، وتثير الشجن والحزن فى كثير من الأحايين .

والخاصة الثالثة هى فردية النزعة بحيث يعبر الشاعر – فى الأعم الأغلب – عن أحاسيسه هو ، ويهتم بهمومه الفرديه ولواعجه الذاتية وشئونه الخاصة على وجه العموم[1] . وقلما التفت الشاعر – فى فترة ظهور هذا الاتجاه – إلى أحاسيس الجماعة ، أو اهتم بالأمور الوطنية أو القومية . وحين اهتم بعض الشعراء بتلك الأمور فيما بعد ، كانت دائماً فى المحل الثانى .

ونتيجة لهذه النزعة العاطفية الذاتية المنطوية الحزينة ، جاءت دواوين شعراء هذا الاتجاه الأولى ، تحمل عناوين توحى بالانطواء والذاتية ، وتسبح فى جو عاطفى حزين . فناجى يسمى ديوانه « من وراء الغمام » ليوحى بأنه شاعر محلق فى سماء الشعر ، وأنه بعيد عن الأرض ، ناء عن دنيا الناس ، وأنه

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور ، الحلقة الثانية ص ٤ ، ٥ ، والحلقة الثالثة ص ٤ .

غير مبتهج فى هذا التحليق ، وإنما هو وراء غمام من الهموم القاتمة ، تجعله يرى كل شيء وقد اكتسى غلالة رمادية ، أو تجعله لا يرى شيئاً على حقيقته ، بعد أن حال الغمام بينه وبين الأشياء .

وعلى محمود طه يسمى ديوانه « الملاح التائه » ليُفهِم أنه هارب من الحياة والأحياء ، وأنه يضرب فى عوالم شتى من الحيرة والضياع والوحدة كملاح تاه فى بحار لا يعرف لها شط ، ولا يدرى لعابرها مصير .

وحسن كامل الصيرفى يجعل ديوانه « الألحان الضائعة » ليدل على يأسه الجاثم وحظه العاثر وحزنه العميق ؛ فأشعاره ألحان ضاعت سدى ، لأنها لم تجد أذناً مصغية ، والشاعر يعزفها لنفسه فى انطوائية ويأس ومرارة .

وأحمد زكى أبو شادى يجعل اسم ديوانه « الشفق الباكى » ليفيد أنه يستلهم جانباً نائياً من الحياة ، وهذا الجانب حزينٌ جريح ، ففيه لون الدم أولا ، وفيه أحزان البكاء ثانياً ، لأنه شفق وباك معاً . وفى هذا الجانب تتمثل نفس الشاعر المنطوية الحزينة الباكية الجريحة .

وبرغم أن هذه النزعة الفردية العاطفية المنطوية الحزينة ، كانت تمثل روح الفترة[1] ، قد كانت أهم ما أخذ على هذا الاتجاه وأبرز ما سبب الهجوم على أصحابه فيما بعد ، فقد لوحظ أن شعراء هذا الاتجاه باتباعهم هذه النزعة الفردية المنطوية ، قد وقفوا سلبيين من قضايا عصرهم ومشكلات وطنهم ، وبدلا من أن يناضلوا بالكلمة المنغومة المجنحة ليحققوا لمجتمعهم ووطنهم حياة أفضل ، أو على الأقل ليحاربوا الطغيان والظلم الذى جثم على صدره ؛ راحوا يبكون ويحلمون ، ويهربون إلى أحضان الطبيعة حيناً ، وإلى حنان الحب حيناً آخر ، تاركين وطنهم ومجتمعهم لما فرض عليه من ظلم وتآمر وانتكاس[2] .

ويبدو أن المسألة كانت لوناً من رد الفعل الشديد ، قابل به هؤلاء

---

(١) انظر : المصدر السابق الحلقة الثانية ص ٤ .

(٢) انظر : فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ص ١٨٨ وما بعدها .

الشعراء ما كان عند الشعراء المحافظين من إفراط فى الإسهام بالشعر من ميادين النضال دون رعاية — فى كثير من الأحيان — لمقتضيات الفن ومتطلبات الشعر ، حتى تحولت قصائد كثيرة إلى خطب منظومة ، بل حتى تورط هذا الاتجاه المحافظ فى شعر المناسبات وغرق فيه غرقاً . . أو يبدو أن المسألة كانت عدم نضج فى الوعى بوظيفة الشاعر ، وما يجب عليه نحو مجتمعه من التزام بقضاياه ، واتخاذ موقف نضالى فى سبيل تحقيق أمانيه ، ولتمكينه من حياة أفضل . وليس ببعيد أن يكون الأمران معاً قد سببا هذه النزعة التى نأت بأغلب شعراء هذا الاتجاه عن الارتباط بقضايا مجتمعهم ودفعتهم دفعاً إلى الهروب من الظلم والقهر والفساد ، بالانطواء والحزن والشكوى ، لا بالمقاومة والتمرد والثورة .

(هـ) أهم مصادر تلك الخصائص :

هذه هى أهم خصائص هذا الاتجاه . وليس من شك فى أن كثيراً منها قد أفاده شعراؤه من ثقافتهم الأجنبية التى وصلتهم بنتاج شعراء « الرومانتيكية » الغربيين ، وبخاصة الإنجليز . وقد مضى ما يوضح صلتهم بشعر هؤلاء الشعراء وإعجابهم به[1] . وقد تمثل تأثرهم بهؤلاء « الرومانتيكيين » فى أكثر من جانب ، كالاهتمام بموضوعى الطبيعة والحب[2] ، والاتجاه إلى موضوع الحنين

---

(١) انظر : محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت ص ٣١ ، وعلى محمود طه للسيد تقى الدين (المقدمة) ص ٦ و (الكتاب) ص ٣٤ ، ٣٥ ، ورائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجه جـ ٢ ص ٢٨١ ، ومجلة البعثة الكويتية عدد أبريل سنة ١٩٥٤ ، وانظر : الينبوع لأحمد زكى أبى شادى (المقدمة) صفحات : ح ، ط ، ى .

(٢) عن اهتمام الرومانتيكيين بالطبيعة ، انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٣٢ وما بعدها . وانظر : الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى يوسف بلاطة ص ٥٧ وما بعدها . وعن اهتمامهم بالحب انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ١٤٣ وما بعدها . وانظر : الرومنطيقية لعيسى يوسف بلاطه ص ٦٣ وما بعدها .

إلى مواطن الذكريات[١] والإكثار من الشكوى وبث الحزن[٢] ، ثم فى النزعة العاطفية المنطوية، والروح الهاربة على أجنحة الخيال[٣] ، وأخيراً فى الثورة على الأساليب المحافظة ، واصطناع أساليب مبتدعة[٤] .

وليس من شك أيضاً فى أن بعض الخصائص الفنية لهذا الاتجاه ، قد أفادها شعراؤه من صلتهم بنتاج الشعراء الرمزيين ، وقد مضى أيضاً ما يوضح أن أعلام هذا الاتجاه « الابتداعى العاطفى » كانوا على صلة بشعر « بودلير » و « فرلين »[٥]. كذلك كان أحمد زكى أبو شادى يشيد بقيمة بعض الخصائص الرمزية فى التعبير . ومن المأثور عنه قوله : « كلما سما الفن كان رمزياً فى بلاغته ، لأنه بهذا الرمز يثير التفكير والتأمل ، ويثير عواطف شتى مكنونة ويحيي ذكريات ، ويكون علاقات ذهنية ونفسية متنوعة بين صور الحياة»[٦].

وكذلك كان الهمشرى أيضاً يدرك القيمة الفنية لبعض الوسائل الرمزية ، كالإبهام الرمزى الذى يقول فيه : « إنه أسمى ما يصل إليه الفكر العبقرى فى نواحى تعبيره »[٧] .

---

(١) انظر : الرومانتيكية للدكتور هلال ص ٥٩ وما بعدها ، وانظر : الشعر المصرى بعد شوقى لمحمد مندور الحلقة ٣ ص ٧ وما بعدها ، وانظر : الرومنطيقية لعيسى بلاطة ص ٦١ وما بعدها .

(٢) انظر : الرومانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال ص ٣٦ وما بعدها ، وانظر : مندور الحلقة ٣ ص ٤ .

(٣) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمى هلال ص ٥٠ وما بعدها ، وانظر : الرومانطيقية لعيسى بلاطة ص ٥٧ وما بعدها .

(٤) انظر : الرومانتيكية لمحمد غنيمى هلال ص ١٥٣ وما بعدها ، وانظر : الرومانطيقية لعيسى بلاطة ص ٧٧ وما بعدها ، وفى الأدب والنقد لمحمد مندور ص ١٠٨ .

(٥) مثل ناجى الذى ترجم أزهار الشر « لبودلير » ومثل على محمود طه الذى ذكر بودلير وفرلين فى « أرواح شاردة » حيث تكلم عن « بول فرلين » فى ص ٧ وما بعدها ، وعن « شارل بودلير » فى ص ٢٠ وما بعدها .

(٦) انظر : الشفق الباكى لاحمد زكى أبى شادى ص ١٢١١ .

(٧) انظر : مجلة أبولو المجلد الأول ص ١٢٠٤ (عدد يونيه سنة ١٩٣٣) .

وقد تجلى هذا التأثر بالرمزية فى خاصة التوسع فى المجاز ، بناء على فكرة تجاوب الحواس التى نبه إليها « بودلير »[١] . كما تجلى فى خاصة استخدام التعابير الموحية ، التى تخلق جواً وتثير خيالا وتجلب ذكرى ، أكثر مما تؤدى معنى أو تفيد دلالة أو تزيد فكرة[٢] .

ويمكن أن يضاف إلى مصادر هذه الخصائص الفنية عند بعض شعراء هذا الاتجاه مصدر آخر ، هو الأدب المهجرى ، الذى كان فى طابعه العام يتسم « بالرومانتيكية » وفى بعض جوانبه يرتبط بالرمزية . ومن ذلك كتب جبران خليل جبران ، التى تتمثل « رومانتيكيتها » فى جيشان العاطفة وانطوائية النزعة وغلبة طابع الحزن ، والاهتمام بموضوعى الطبيعة والحب ، كما تمسها الرمزية فى العبارات الموحية ، والصور المعبرة عن حالات النفس ، والمخاطبة لمكنون اللاشعور . وقد ظهر النتاج المهجرى مبكراً ، وكان بعضه ينشر فى فى مصر فى وقت نشأة هذا الاتجاه وظهوره إلى النور ؛ فقد أخذت كتب جبران خليل جبران تظهر منذ سنة ١٩٠٥[٣] ، وتوافر عدد منها ومن غيرها فى الفترة التى يساق عنها الحديث . فكانت رافداً من روافد هذا الاتجاه ، وخاصة بالنسبة لمن لم يكونوا يجيدون لغة أجنبية من الشعراء المتطلعين بحكم نزعتهم التجديدية ، إلى زاد يشحذ ملكاتهم ويثير خيالاتهم ويعطيهم النموذج الذى عليه ينسجون .

ولا يمكن ونحن بصدد الحديث عن مصادر هذا الاتجاه الفنية ، أن ننسى تأثير كل من المحافظين والمجددين السابقين ، حيث أفاد شعراء هذا الاتجاه من حركة الصراع بينهما ، وأخذوا من سمات كل اتجاه أحسنها ، بل أفادوا

---

(١) انظر : الرمزية والأدب العربى لأنطون غطاس كرم ص ٩٢ ، وانظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثالثة ص ٢٢ .

(٢) انظر : الرمزية والأدب العربى لأنطون غطاس كرم ص ٧٦ - ٨٥ ، وانظر : مجلة أبولو عدد يونية سنة ١٩٣٣ ص ٢٢٠٤ وما بعدها (مقال للهمشرى) .

(٣) انظر : أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح ص٢٦٦ وما بعدها ط ٣ .

بشكل واضح من كتابات المجددين الثلاثة شكرى والمازنى والعقاد على نحو ماذكر فى أول هذا الفصل .

وإذا كان رواد هذا الاتجاه قد اعترفوا بتأثرهم بمطران ، واعتزوا بأستاذيته من بين المجددين[١] ، على حين أغفلوا تأثرهم « بالاتجاه التجديدى الذهنى » الذى كان يتصدره العقاد ، فليس معنى ذلك أن مطران كان فعلا أستاذهم فى التجديد ، وأن العقاد وصاحبيه شكرى والمازنى ، لم يكونوا من المؤثرين فى هذا الاتجاه الجديد . فالحق أن أعلام الاتجاه التجديدى الذهنى ، كانوا ذوى تأثير كبير فى هذا « الاتجاه الابتداعى » ، بما لهم من شعر جديدخصب ، وبما لهم أيضاً من كتابات رائدة فى النقد والتبصير بوسائل التجديد فى الشعر ، وربما كان العقاد بشعره الجديد ونقده الرائد ، من أهم المؤثرين فى هؤلاء الشعراء الابتداعيين .

غير أنه يبدو أن هؤلاء الشعراء الابتداعيين كانوا — أيام ظهور اتجاههم — يؤثرون السلامة ويخافون من الخصومات ، ويبتعدون عن التحزب ، لهذا لاذوا بمطران المحايد المسالم من بين المجددين ، وأغفلوا العقاد واتجاهه ، لارتباطه بكثير من المعارك والصراعات ، التى لم يشأ هؤلاء الشعراء الجدد أن يمسهم شررها وهم فى أول الطريق[٢] .

هذا بالإضافة إلى ما كان من صلة قوية بين مطران وأحمد زكى أبى شادى ، تلك الصلة التى ترجع إلى صداقة مطران ووالد الشاعر ، فهذه الصلة القوية والمودة القديمة ، جعلت أبا شادى يكثر من الإشادة بمطران ، وجعلت زملاءه أو مريديه ، يجارونه فى هذه الإشادة ، التى ترجع إلى المجاملة وإلى شخصية مطران أكثر من أى سبب آخر[٣] .

---

(١) انظر : « أنداء الفجر » لأحمد زكى أبو شادى ص ١١٠ ، وانظر : « أطياف الربيع » لأحمد زكى أبى شادى « مقدمة ناجى » ص (د) .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ١٥٨ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ١٦٣ وما بعدها وص ٣١٤ ، ٣١٥ .

وبعد ، فلعل مما مضى من خصائص هذا الاتجاه يتضح سر تسميته « بالابتداعى العاطفى » ، فهو يقوم أولا على الابتداع المجاوز حد التجديد فى الموضوعات والأساليب ، وهو يقوم ثانياً على نزعة عاطفية تشكل أهم مادته الشعرية ، وتكاد تطغى على ماسواها من محتويات المضمون الشعرى . وإذا كان لابد من تشبيه هذا الاتجاه باتجاه غربى ، فهو أشبه بالاتجاه « الرومانتيكى »[١] الذى نجد فيه أكثر الخصائص التى وجدناها فى هذا الاتجاه ، والذى يقوم إلى درجة كبيرة على دعامتى الابتداع والعاطفية . هذا مع تأكيد ما سبق تقريره من أن هذا الاتجاه لا يصل إلى درجة المدرسة الفنية ، لأنه لم يقم أولا على فلسفة محددة ، ولم يلتزم بمذهب فنى خاص ، وقد اعترف بعدم مذهبيته بعض أعلام الاتجاه أنفسهم[٢] .

(و) ريادة هذا الاتجاه :

هذا وقد درج بعض الباحثين على اعتبار الدكتور أحمد زكى أبى شادى رائد هذا الاتجاه وأستاذ السائرين فيه[٣] . والحق أن الدكتور أبا شادى كان من أوائل المتحمسين لهذا الاتجاه الجديد ، كما كان أكثر أصحابه تشيعاً له وأخذاً بيد الشبان المتجهين إليه . وقد صنع من أجل ذلك الكثير ، فأصدر مجلة « أبولو » لتتيح لهم فرصة النشر بجانب الشعراء الكبار ، كما ألف « جماعة أبولو » ليعلو فيها صوت هؤلاء الشعراء الشبان ، إلى جانب ما كان يزحم الحياة الأدبية من أصوات . كما ساعد على نشر دواوين هؤلاء الشبان

---

(١) انظر : الرومنطيقية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى يوسف بلاطة القسم الثانى (الرومنطيقية العربية) .

(٢) انظر : حديث أبى شادى عن ذلك فى : رائد الشعر الحديث جـ ١ ص ٢٣٦ .

(٣) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الأولى ص ٩٠ والحلقة الثانية ص ٣ والحلقة الرابعة ص ٤ . وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٢٥٠ ، ٢٧٢ ، ٢٨٧ ، ٣٠٢ ، ٣١٣ .

الجدد ، وإذاعة نتاجهم والدفاع عنهم[١] . إلا أنه مع سبقه وتحمسه ، ومع كل ما كان له من جهود خيرة ، لم يكن أقوى شعراء هذا الاتجاه شاعرية ، ولا أعظمهم فناً ، وإن كان أكثرهم خدمة للاتجاه ، وأغزرهم نتاجاً بين أصحابه .

وقد اتسم نتاجه الكثير بالعفوية والتلقائية ، وعدم التجويد المبنى على المراجعة ، فجاء غير محافظ على المستوى الفنى المرضى ؛ حيث ارتفع بعضه إلى درجة الشعر الجيد ، وانحط بعضه إلى مهاوى النظم الردىء ، وجاء كثير منه على سطحية فى الفكر ، أو نثرية فى التعبير ، أو برود فى العاطفة[٢] ؛ مما لا يدفع بصاحبه إلى الصف الأول من بين شعراء هذا الاتجاه . برغم ما نرى من مجاملة بعض رفاقه له ، وحديثهم عنه كرافع لواء الاتجاه الجديد[٣] .

والحق أنه إذا كان شوقى قمة « الاتجاه المحافظ البيانى » ، وإذا كان العقاد قمة «الاتجاه التجديدى الذهنى» ، فإن ناجى هو قمة الاتجاه «الابتداعى العاطفى» وذلك لطاقته الأضخم ونتاجه الأجود ، وفنه الأسمى . على أن هناك شاعراً قد مات فى عمر الورد ، ولو قدر له أن يعيش كما عاش رفاقه ، لا نتزع لواء هذا الاتجاه ، وتربع على عرش فنه ، هذا الشاعر هو محمد عبد المعطى الهمشرى الذى نرى نتاجه — الأقل كمًّا من نتاج رفاقه — يمثل إرهاصات عبقرية شعرية فذة ، كما نرى فيه أوضح خصائص هذا الاتجاه ، بحيث يمكن أن تمثلها القصيدة الواحدة من قصائده إلى درجة كبيرة[٤] .

---

(١) اقرأ تفصيل ذلك فى : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٣٠٢ وما بعدها وص ٣٣٢ وما بعدها وص ٤٨٧ وما بعدها .

(٢) انظر . الشعر المصرى بعد شوقى لمندور الحلقة الثانية ص ١٧ — ١٨ وص٢٩ — ٣٣ وص ٥٢ — ٥٣ .

(٣) انظر : اعتراف ناجى مثلا بأن أبا شادى هو رافع لواء المدرسة الجديدة فى : « أطياف الربيع » ص (ل) .

(٤) اقرأ تفصيل حياته فى : الهمشرى لصالح جودت ، واقرأ قصيدته « النارنجة الذابلة » لترى أهم خصائص هذا الاتجاه مجتمعة .

(ز) مقاومة هذا الاتجاه وانتصاره :

وقد لقى هذا الاتجاه كثيراً من المقاومة ، وبخاصة حين خرجت إلى النور دواوينه الأولى سنة ١٩٣٤ . وأعجب ما فى هذه المقاومة ما كان منها من النقاد المتحررين ذوى الثقافة الغربية والميول التجديدية . فقد تعرض شعر هذا الاتجاه — ممثلا فى بعض دواوينه الأولى — لهجوم طه حسين والعقاد ، وهما دعامتا الأدب الجديد فى ذلك الحين ، ويبدو أن هذا الهجوم لم يكن بدوافع فنية حتى يثير العجب ، وإنما كانت وراءه روح الفترة التى تتسم بالصراع السياسى والخصام الحزبى ، الذى انعكس على كثير من المجالات حتى مجال الفكر والأدب [١] .

فقد عرف أن العقاد كان يضيق بشعراء هذا الاتجاه لأنهم على صلة بأبى شادى ومجلته ، وأبو شادى كان — فى رأى العقاد — على صلة برئيس الديوان الملكى حينذاك [٢] ، كما كانت له كبوة فى مدح الملك فؤاد [٣] ، وعثرة فى التودد إلى رئيس وزرائه فى ذاك العهد إسماعيل صدقى [٤] . والعقاد كان على عداء للملك فؤاد ، وقد عرض به فى البرلمان وسجن من أجل هذا التعريض [٥] . وكان ذلك كله فى عهد إسماعيل صدقى ، الذى كان ينكل بالوفد ويضطهد كتابه الذين فى مقدمتهم العقاد . فكان من الطبيعى أن يشك العقاد فى أبى شادى وأن يسخط على المتصلين به ، وأن يعبر عن ذلك بالهجوم على

---

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى » فى أول الحديث عن الأدب فى الفصل الرابع .

(٢) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٤٩٤ .

(٣) انظر : الينبوع ص ٨٠ .

(٤) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٤٩٤ .

(٥) كان ذلك سنة ١٩٣٠ حينما خطب العقاد فى البرلمان قائلا : « إن الأمة مستعدة أن تسحق أكبر رأس يخون الدستور ويعتدى عليه » وقد حكم عليه بالسجن تسعة شهور ، وكان ذلك فى عهد صدقى. انظر : العقاد دراسة وتحية ص ٦٤ — ٦٥) .

الشعراء الذين ينضمون تحت لوائه ويسيرون فى اتجاهه ، وخاصة إذا نمى إليه أن تلك الحركة التى يتزعمها أبو شادى قد أقامها القصر لتحاربه[١] . ومن هنا هاجم العقاد ناجى هجوماً عنيفاً حين أخرج ديوانه الأول « من وراء الغمام » واتهمه بالسرقة والسطحية والرخاوة .

وكان مما قاله : « وأظهر ما يظهر من سمات هذه المجموعة الضعف المريض والتصنع ، فإن صاحبها كما يدل عليه كلامه من أولئك النوع الذى يفهمون أن « الرقة » ترادف البكاء ، وأن الشاعر ينظم ليبكى ويشكو ، فإذا هجره الحبيب بكى . . . وإذا تناجى مع حبيبته قال لها : « هاتى حديث السقم والوصب » إلى نحو ذلك من أعراض الرخاوة المريضة[٢] . . . » .

وأما طه حسين ، فمعروف أنه أخرج من الجامعة فى عهد صدقى ، ولاقى كثيراً من الاضطهاد على يد وزير معارفه حينذاك حلمى عيسى[٣] . وقد وجد طه حسين أن أبا شادى قد تورط فى التودد إلى صدقى ، كما وجده هو وبعض « جماعة أبولو » قد زاروا حلمى عيسى فى الوزارة ومدحوه ، طالبين منه رعاية مجلتهم وتشجيع حركتهم[٤] ، فسخط طه حسين على أبى شادى ومن يلوذون به ، واتخذ هذا السخط عدة مظاهر ، منها مبايعة العقاد بإمارة الشعر[٥] ، ومنها الهجوم على ما صدر من دواوين لشعراء هذا الاتجاه الذى

---

(١) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٤٩٤

(٢) انظر : مقال العقاد فى جريدة الجهاد عدد ١٢ يونيه سنة ١٩٣٤ .

(٣) أخرج طه حسين من الجامعة سنة ١٩٣٢ ، ثم أعيد سنة ١٩٣٦ (انظر : الهلال عدد أول فبراير سنة ١٩٦٦) .

(٤) اقرأ تفصيل هذه الزيارة فى مجلة أبولو المجلد الثالث ص ٥ وما بعدها .

(٥) كانت تلك المبايعة فى حفل تكريم أقامه الشباب الوفدى للعقاد بمناسبة فوز نشيده القومى ، وكان ذلك الحفل فى ٢٧ أبريل سنة ١٩٣٤ .

واقرأ حديث طه حسين فى : الجهاد عدد ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٤ ، وقد ختم طه حسين هذا الحديث بقوله : « ضعوا لواء الشعر فى يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه » .

يريد أن يتزعمه أبو شادى . وهكذا هاجم طه حسين على محمود طه[1] كما هاجم إبراهيم ناجى[2] ، وتحامل عليه تحاملا لا يتفق مع ثقافة الدكتور طه النقدية ولا مع ذوقه الفنى ؛ فقد كان مما قاله عنه : « فإذا نظرنا إليه نظرة الناقد المحلل الذى يريد أن يقسم الشعر أنصافاً وأثلاثاً وأرباعاً — كما يقول الفرنسيون — لم يكد يثبت لنا أو يصبر على نقدنا ، وإنما يدركه الإعياء قبل أن يدركنا ، ويفر عنه الجمال الفنى قبل أن يفرعنا الصبر على الدرس والنقد والتحليل » . كما قال فى تعليقه على أبيات ناجى التى منها :

أمسيت أشكو الضيق والأينا مستغرقاً فى الفكر والسأم
فضيت لا أدرى إلى أينا ومشيت حيث تجرنى قدمى

« فانظر إليه وقد أمسى يشكو الضيق والأين ، وهو مستغرق فى الفكر والسأم ، فأما الضيق والسأم فقد نفهمها من الشاعر ، وقد نفهم أن يشكو التعب ، ولا سيما إذا كان طبيباً قد أنفق ساعات طوالا يلقى المرضى ويفحصهم ويصف لهم الدواء ويسمع منهم ما لا يحب للقراء أن يسمعوه ، ولكن الذى لا يستقيم للشاعر المجيد ، هو الاستغراق فى الفكر والسأم معاً ، فالمفكر لا يسأم والسائم لا يفكر ، لأن التفكير يشغل صاحبه حتى عن الضيق والتعب والسأم ، ولأن السأم لا يمكن صاحبه من التفكير ولا يخلى بينه وبينه » .

---

(١) انظر : ما قاله عنه فى : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٤٨ — ١٤٩ ومن ذلك قوله : « . . . فهو يغلو فى الخيال أحياناً حتى يجاوز المألوف ، ويتورط تورطاً فاحشاً فيما عاب النقاد به أبا تمام ، فهو يجسم ما لا سبيل إلى تجسيمه ، وليس بذلك بأس إذا لم يسرف الشعراء ، وإنما ألموا به لماماً . أما شاعرنا فيغلو فيه غلواً فاحشاً . وما رأيك فيمن جسم الليل حتى جعل له أوصالا وعروقاً ، وأجرى فى هذه العروق دماً . وليت شعرى كيف يكون دم الليل ، أجامد هو أم سائل ، أناصع هو أم قاتم ، أخفيف هو أم ثقيل، وليت شعرى كيف يكون حال الليل إن سفك دمه أيموت أم يتجدد له الدم فتتجدد له الحياة ؟ . وليت شعرى كيف تكون أوصال الليل ؟ . ومن المحقق أن هذه الأوصال والعروق تستتبع لحماً وعظماً وجلداً وما يتصل بذلك كله . . . » .

وقوله : « فهو شاعر مجيد حقاً ، ولكنه ما زال مبتدئاً » .

(٢) انظر : ما قاله فى حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ — ١٥٤ .

« وعلى كل حال فقد أمسى الشاعر ضيقاً متعباً مغرقاً فى السأم والتفكير ، فخرج لا يدرى إلى أين ومضى حيث تجره قدمه . فانظر إلى هذه الصورة التى لا تلائم شعراً ولا لغة ؛ فالقدم لا تجر صاحبها وإنما تحمله ، وتحمله متثاقلة مكدودة ، إذا لم يتح لها النشاط ؛ وإنما يجر صاحب القدم قدمه فاتراً مكدوداً لا يقوى على المشى ، ولكن الشاعر أراد قافية تلائم السأم ، فجعل قدمه تجره على حين كان ينبغى أن يجرها هو »(١) .

وإذا كان مثل هذا التحامل لا يتفق مع ثقافة طه حسين وذوقه الفنى ، فإنه يتفق مع روح الصراع الذى كان يسيطر على الحياة المصرية فى ذلك الحين ، ويفسد عليها كثيراً من شئونها .

وليس من شك فى أن هذه المقاومة التى لقيها هذا الاتجاه — وبخاصة من العقاد وطه حسين — قد فتت فى عضد شعرائه وأصابت بعضهم بصدمة شديدة حملتهم على التوقف ، فأعلن أكثر من واحد إضرابه عن قول الشعر ، كما كان من إبراهيم ناجى وصالح جودت(٢) . ولكن تلك الوقفة لم تطل ، فسرعان ما زالت الصدمة ، واستعاد هؤلاء الشعراء الثقة ، وواصلوا سيرهم فى اتجاههم بحماس أكثر ونتاج أغزر . فازداد عدد الأنظار الملتفتة إليهم ، وتضاعف الشعراء السائرون فى اتجاههم ، وخاصة من الشباب المثقف ، الذى لا يريد أن يحصر نفسه فى نطاق التراث العربى ، وإنما يتطلع إلى آفاق فنية أرحب ، وألوان أدبية أخصب . وقد كان هذا الاتجاه بإبداعه وعاطفيته ، يستهوى هذا الشباب ، حتى رأينا منهم طائفة ممتازة تسرع بالانضمام إلى السائرين فيه . وكان من هؤلاء الشباب المثقفين الطموحين : عزيز فهمى وعبد الرحمن الخميسى وصالح الشرنوبى ، ومحمد فهمى ، وهكذا ظل هذا الاتجاه أخصب الاتجاهات الشعرية وأكثرها حيوية ، وأشدها رواجاً حتى نهاية الحرب العالمية الثانية .

---

(١) انظر : حديث الأربعاء ج ٣ ص ١٥٣ — ١٥٤ .

(٢) انظر جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٥١٤ — ٥١٦ ، وانظر : ديوان ناجى ص ٢٠ .

(ز) محاولات مسرحية وقصصية :

وقد كان لبعض شعراء هذا الاتجاه محاولات فى الشعر الموضوعى ، أرادوا بها أن يسهموا فى تطويع الشعر لفنى المسرحية والقصة ، أو الخروج به عن الانحصار فى قالب القصيدة الغنائية المعروف . ومن أوائل أصحاب تلك المحاولات ، الدكتور أحمد زكى أبو شادى ، الذى ألف بعض المسرحيات الغنائية « أبرات » ، وبعض القصص الشعرية .

أما مسرحياته الغنائية ، فالمشهور منها أربع ، نشرها سنة ١٩٢٧وهى : « إحسان » و « أردشير » و « الزباء » و « الآلهة »[1] .

والمسرحية الغنائية الأولى تعرض قصة فتاة مصرية اسمها « إحسان » أحبها ابن عمها الضابط المصرى « أمين » ، ولكنه قبل الزواج بها سافر إلى الحبشة ضمن حملة عسكرية سنة ١٨٧٦ ، ووقع فى الأسر . وانتهز « حسن » الفرصة ، فأشاع — كذباً — أنه مات ، رجاء أن يحل محله فى الزواج « بإحسان » ، ولكنه لم يحقق مطمعه ، لأن الفتاة تزوجت من « كمال » شقيق الضابط الأسير ، بناء على وصيته قبل سفره إلى الحبشة ، بأن يتزوج أخوه خطيبته إذا مات هو . وقد احتال « حسن » فدس السم لكمال زوج « إحسان » ، الذى أخذ يمشى الموت فى جسده رويداً رويداً حتى انتقل إلى جوار ربه . . وأخيراً نجا الضابط الأسير « أمين » وعاد إلى مصر ، وعلم بخيانة صديقه « حسن »، ووجد « إحسان » فى أيامها الأخيرة ، نتيجة لعدوى السل التى أصابتها من زوجها قبل موته . وانتهى أمرها بأن لفظت أنفاسها الأخيرة بين يدى فتاها الأول « أمين » بعد أن صاحت صيحة الفرح والدهشة بعودته ولقائه .

والمسرحية الغنائية الثانية تعرض قصة حب « أردشير » ولى عهد

---

(١) انظر : رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ص ٤٨ .

ملك شيراز « لحياة النفوس » ابنة ملك العراق ، التى كانت تبغض الرجال وترفض الزواج ، نتيجة لعقدة أصابتها منهم ، بسبب رؤيا رأت فيها طائراً يقع فى الشرك فتنقذه أنثاه ، ثم تقع الأنثى فى الشرك نفسه ، ولكن الطائر الذكر يفر تاركاً صاحبته للصائد يذبحها . . ولقد زاد رفض « حياة النفوس » للخاطبين ، من تعلق « أردشير » بها وإصراره على الزواج منها . وحين رفضته هو الآخر ، غضب والده « السيف الأعظم » . وصمم على غزو العراق ، ولكن ابنه « أردشير » يقنعه بالعدول عن هذه الفكرة ، ويلجأ إلى الحيلة فى الوصول إلى بغيته . فيرحل إلى العراق ، ويتنكر فى لباس تاجر كبير ، ويلتقى « بحياة النفوس » بعد مراسلة ساعدته عليها مربيتها العجوز .

وهكذا تحب الأميرة الأمير ، ويتكرر لقاؤهما ، ولكن أباها الملك يكشف علاقتهما ويهم بقتلهما ، غير أن الشاه يجىء فى اللحظة المناسبة على رأس جيش ، للبحث عن ابنه الذى طال غيابه . وحين يلتقى الوالدان يتصافيان ، وتزف الأميرة للأمير .

والمسرحية الغنائية الثالثة ، تعرض قصة « زنوبيا » ملكة تدمر ، حين أرادت توسيع مملكتها وتأكيد نفوذها ، فغزت مصر بحملة على رأسها ابنها هبة الله ، وقائد جيشها « بلينيوس » . وكان هذا القائد يرغب فى الزواج من الزباء طمعاً فى مملكتها ، وحين رفضت رغبته حقد عليها وانضم إلى جيش إمبراطور الرومان « أورليان » ، الذى كان قد أرسل لتأديب الزباء على محاولتها الابتعاد عن نفوذ روما . وانتهى الأمر بانتصار هذا الجيش على « الزباء » والقضاء على مملكة تدمر ، وأسر « الزباء » نفسها والذهاب بها إلى روما . وهناك أوضحت للإمبراطور ما كان من أمر القائد « بلينيوس » وأطماعه ، وشرحت له أن سر انضمامه إلى الجيش الذى حاربها ، إنما هو الانتقام منها على رفضها الزواج منه ، وليس وفاء للإمبراطور ولا حباً لروما . وهنا غضب « أورليان » على « بلينيوس » وأمر بإعدامه ، وصفح

عن « الزباء » وأنزلها فى ضيافته مكرمة هى وأولادها .

والمسرحية الغنائية الرابعة ، تعرض فترة خيالية من حياة شاعر فيلسوف ، يستيقظ فى غابة الطبيعة على نشيد إلهة الجمال ، التى تفتنه وتخبره بأنها المتصرفة فى الدنيا ، وتعده بالسعادة الحقة ، إذا ما أطاع إرشادها ، وتعرض عليه أمثلة من نفوذها ، وتسمح له فى حدود سلطانها بمصاحبة شقيقتها إلهة الحب التى تكلفها بإرشاده وتوجيهه . ولكن إلهة الشهوة ، ثم إلهة القوة، تجعلانه يجحد إيمانه بالجمال وبالحب ، فيشقى ويضل ويندم ، بعد أن ينال منه الشقاء والتعاسة ، وهنا يدعو إلهتى الجمال والحب لنجدته ، ويغمى عليه فيسقط ، فتخفان إلى جواره ونجدته والصفح عنه ، وتعيدان إليه سعادة الدنيا ، وتهيئاته لهناءه الخلود .

ويلاحظ على مسرحيات أبى شادى الغنائية عدة ملاحظات ، فهى أولا تستوحى التاريخ الحديث حيناً ، كما فى « إحسان » ، وتستوحى التاريخ القديم حيناً آخر كما فى « أردشير » و « الزباء » ، كما تستوحى عالم الأساطير وتعتمد على الرموز فى بعض الأحايين كما فى « الآلهة » . وهى ثانياً ليست على حظ كبير من الجودة الفنية ، وربما كان ذلك لأنها لم يُقصد منها إلى إنشاء نص « درامى » شعرى مستقل بمقوماته الفنية ، وإنما قصد بها إلى إنشاء أعمال شعرية تكمل فنيتها بالتلحين والموسيقى ، ولا يهتم فيها بجودة النص «الدرامى» بالقدر الكافى ، نظراً لعدم الاعتماد أساساً عليه وحده .

وتلك المسرحيات الغنائية — بعد ذلك — يلاحظ على شعرها خاصة شعر أبى شادى العامة ، الذى يتردد بين القوة والضعف ، وتبدو فيه أحياناً نثرية فى الأسلوب ، وسطحية فى الأفكار ، وبرود فى العاطفة ؛ نتيجة لغزارة نتاجه ، وتسجيله لكل ما يعن له ، وعدم اهتمامه بالمعاودة والتجويد والصقل [1] .

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١١ — ١٨ . والأدب العربى المعاصر فى مصر ص ١٥٢ — ١٥٣ .

وأما كتابات أبى شادى الشعرية فى مجال القصة ، فأهمها قصتان نشرهما سنة ١٩٢٦ ، هما « عبده بك » و « مها »[1] . والأولى تحكى حكاية زواج رجل مصرى من الطبقة الوسطى ، بثلاث زوجات تباعاً . الأولى منهن مصرية ، يفشل زواجه بها لنقص تربيتها وسوء اختياره لها ، والثانية أجنبية ، يفشل زواجه بها أيضاً ، ولكن نتيجة للتنافر بين الزوجين واختلاف طباعهما وتقاليدهما . والثالثة من بنات وطنه وبيئته ، وينجح زواجه بها لتجنبه الأخطاء التى تورط فيها حين تزوج من السابقتين . وفى خلال هذه القصة يعرض المؤلف ما كان من مهازل الزواج ، وما كان يحيط به قبل التطور الاجتماعى من المفارقات وسيئ العادات ، كالوسطاء والخاطبات ، والأطماع والاندفاع ، وعدم رعاية القيم المعنوية التى يجب أن تطلب فى الزوجة ، والاهتمام بشكليات لا تغنى فى نجاح الحياة الزوجية شيئاً .

وأما القصة الثانية « مها » فتحكى حكاية فتاة عربية .أحبها ضابط إنجليزى وأحبته أثناء الحرب العالمية الأولى ، فى مكان قرب العقبة . وحين رفض أبوها زواجهما هرب الحبيبان ، حيث مات المحب فى شعاب الجبل ، وانتحرت الفتاة فوق جثته بطلقة نارية صوبتها إلى صدرها من مسدسه .

والملاحظ على القصتين ، أنهما ضعيفتان من الناحية الفنية ، لأن الشعر ليس لغة القصص التى يمكن أن تندرج بحق تحت هذا الجنس الأدبى . إذ الشعر يضيق بأوزانه وقوافيه وأسلوبه ، عن الوصف والتحليل ورسم الشخصيات ، وما إلى ذلك من عناصر قصصية ضرورية لنجاح القصة الفنية . ومجال القصة الوحيد هو النثر ، الذى نشأت القصة ظلاله وصارت تتخذه لغة فى جميع الآداب[2] . وهذا لا يمنع من اتساع الشعر للأقاصيص القصار ، التى لا تحتاج إلى عناصر قصصية تحتم مرونة

---

(١) له بعض القصص الشعرية التى ظهرت قبل ذلك مثل « نكبة نافارين » و « مفخرة رشيد » الأولى سنة ٢٤ والثانية سنة ١٩٢٥ .

(٢) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى للدكتور محمد مندور الحلقة الثانية ص ١٩ — ٢١ .

النثر ، بل تبدو كخاطرة أو تجربة شعرية لا يضيق بها الشعر . كذلك لا يعارض هذا ما كان من صوغ الملاحم شعراً — وهي في حقيقتها قصص طوال — وذلك لأن الملاحم كانت تعتمد أساساً على الأساطير وتضرب في شعاب الخيال ، وهي أمور ألصق بسذاجة الشعر وطبيعته . ولم تكن الملاحم قصصاً بالمفهوم الفني ، الذي يتطلب تحليلا للمواقف ورسماً للشخصيات وإبرازاً لأبعادها النفسية والاجتماعية والأخلاقية ، حتى يضيق بها الشعر كما ضاق بمحاولة أبي شادي . فتلك المحاولة بعيدة عن النجاح ؛ حيث لم تحقق عملا قصصيًّا جيداً ، ولم تقدم نصاً شعرياً ممتازاً . ففي الجانب القصصي إملال وإسهاب وبعد عن خصائص فن القصص ، وفي الجانب الشعري فتور ونظم ونأى عن رونق فن الشعر . ويكفي — شاهداً على ذلك — أن نقرأ مثل هذين البيتين اللذين يتحدث فيهما الشاعر في قصة « إحسان » ، عن الخاطبة الحاجة « حليمة » وما لها من تجارب وخبرات :

ويقال مصر كنَحلةٍ ومثالهـا كالمغرفـةْ
فلهـا اطلاع واسع ولهـا اختيار المعرفة[١]

ولكون سر النجاح عند شعراء هذا الاتجاه هو إدراكهم لطبيعة اتجاههم ومحاولتهم تنمية هذه الطبيعة لا مسخها ؛ نجد أن أنجح محاولة لهم في ميدان الشعر القصصي[٢] ، هي محاولة الشاعر الهمشري ، التي تمثلها قصيدته القصصية الطويلة « شاطئ الأعراف » ، التي كتبها سنة ١٩٢٩ ، ونشر أجزاء منها في السياسة الأسبوعية : ثم نشرها كاملة في أبولو سنة ١٩٣٣[٣] . وتلك القصيدة تحكي رحلة خيالية يقوم بها الشاعر إلى الشاطئ الذي يقع وراء الحياة ،

---

(١) انظر : عبده بك لأحمد زكي أبي شادي ص ١٦ .

(٢) من المحاولات الناجحة « أرواح وأشباح » و « أغنية الرياح الأربع » لعلي محمود طه. ولكنهما من نتاج الفترة التالية ، الأولى سنة ١٩٤٢ والثانية سنة ١٩٤٣ .

(٣) انظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقي ص ٥٦٥ ، وانظر الهمشري لصالح جودت ص ٣٣ — ٦٤ .

ويشرف على عالم الموت ، « بعد أن يخدر الموت شكاته » ، وتحمله « سفينة الذكريات » إلى هذه الرحلة العجيبة .

وهذه الرحلة قد اتخذت مجالها عالما آخر غير عالمنا ، يشبه عالم المعرى فى « رسالة الغفران » ، وعالم « دانتى » فى « الكوميديا الإلهية » . وقد عرض الشاعر فى هذا المجال أحداثاً خيالية ، وجسم معانى تجريدية ، تجرى بينها تلك الأحداث . فهناك « بحر الوقت » ، الذى يتسرب من فتحات فى « هيكل الليالى » ، وهناك « سفن الموت » التى تحمل كل شىء إلى « وادى العدم » ، وهناك « مواكب الحياة » ، التى تشرق أولا بالبهجة فى « بحر الوقت » ، ثم لا تلبث أن تتوارى فى « هيكل الليالى » . وهناك بعد ذلك « إلهة الشعر » التى تعرض على الشاعر أن تصحبه إلى « الفردوس » . وهناك « المغنى » الذى يحاول أن يبعث لحناً من قيثارته فلا يخرج منها أى صوت .

والشاعر من خلال هذه الأحداث الخيالية ، والمعانى المجسمة ، يعبر عن حزن الإنسان وقلقه وفزعه من نهايته المؤلمة التى تتجسم فى الممات ، كما يعبر — فى الوقت نفسه — عن مأساته الخاصة ، التى تتمثل فى سوء الحظ فى الحياة ، وخيبة الأمل فى الحب ، وقسوة العيش فى فقدان العزاء ، لدرجة أن الشاعر لم يجد من يبثه شكواه فى الدنيا ، فراح يبحث عنه فى الآخرة[١].

فموضوع تلك القصيدة القصصية تجربة ذاتية ؛ ولكن الشاعر استطاع أن يوسع أبعادها ، فيجعل منها تجربة إنسانية ، تعالج خوف البشر وقلقهم الدائم من المصير الحتمى المؤلم .

وقد صاغ الشاعر تلك التجربة فى أسلوب شعرى جيد ، فيه الخيال الجنح ، والعاطفة الجياشة ، واللغة الجذابة ، والموسيقى النابضة ، وفيه — قبل ذلك — أهم خصائص هذا الاتجاه الابتداعى التى مضى عنها الحديث .

---

(١) انظر : الشعر المصرى بعد شوقى الحلقة الثانية ص ١٧ — ١٨ ، وانظر : جماعة أبولو لعبد العزيز الدسوقى ص ٥٦٥—٥٧٩ ، وانظر : المهشرى لصالح جودت ص ٦٣— ٦٤ .

وبرغم ما اشتملت عليه القصيدة من عثرات لغوية وتعبيرية[١]، قد جاءت من أنجح المحاولات للقصيدة القصصية ، التي لا تخرج بالقصيدة عن طبيعتها الغنائية الأصلية ، ولكنها ترفدها بعنصر قصصي يمنحها موضوعية توسع مجالها ، ويهبها وحدة تربط بناءها ؛ هذا إلى ما يشيع فيها من حركة وحيوية واتساع وعمق .

هذا وقد جاء عرض هذا اللون من الشعر المتصل بالموضوعية هنا ، برغم ما يبدو من أن مكانه الطبيعي هو مكان الحديث عن المسرحية والقصة ، لأن الناجح من هذه المحاولات في الفترة التي يساق عنها الحديث — وهو محاولة الهمشري — أقرب إلى الشعر الغنائي منه إلى الشعر الموضوعي . فلو أخذناه بمقياس القصة الفنية والمسرحية الحقيقية ، لظلمناه : حيث يسقط برغم وصوله إلى مستوى رفيع من الناحية الغنائية ، الآخذة بشيء من موضوعية القصة و« درامية » المسرحية .

ثانياً : النثر :

كان من أوضح الظواهر الأدبية في تلك الفترة أن النثر قد ازدهر ، حتى سبق الشعر ، وتصدر ميدان الأدب ، بعد أن كان في الفترات السابقة يأتي خلف الشعر . وقد كان طبيعياً أن يزدهر النثر بعد ما كان من تقدم ثقافي ونضج فكري[٢] ، فالتقدم الثقافي والنضج الفكري يستتبعان دائماً ازدهار النثر ، لاحتياجه أبداً إلى الثقافة ، وقيامه أساساً على الفكرة ، بخلاف الشعر الذي قد تكفيه الفطرة الملهمة ، وقد يقنع بالعاطفة الساذجة .

كذلك كان طبيعياً أن يتصدر النثر في تلك الفترة بعد ما كان من

---

(١) مثل قوله « قم أيا عارف المنون وغنى » وقوله « ليت شعري فأين أثوى وأينت » ، انظر : جماعة أبولو ص ٥٧٩ .

(٢) اقرأ المقال رقم ٣ من هذا الباب بعنوان « نمو الحياة الثقافية » .

تغلب للاتجاه الفكرى الذى يولى وجهه شطر الغرب ، وبعد ما كان من تصدر للأدباء الذين لا يرون فى التراث العربى وحده المثل الأعلى[١] .
فالتراث كان يقدم الشعر ، وكان الشعر دائماً هو الفن الأدبى الأول ، على حين عرفت الآداب الغربية فنوناً من النثر قد سبقت الشعر بأشواط ، أو على الأقل لم تدع له مكان الصدارة . ومن هنا كان تغلب الاتجاه الغربى وتصدر أدباء من المثقفين ثقافة غربية ومن المتصلين بآداب الغرب ، مستتبعاً بالضرورة تصدر النثر الذى يعملون فى ميدانه ، ويتصلون فى الآداب الأوربية بأنواعه ، ويحاولون أن يتفوقوا على غيرهم بالخوض فى هذه الميادين التى لم يكن لغيرهم فيها نصيب يذكر .

وهكذا كان من مظاهر إزدهار النثر وسبقه ، ظهور أنواع أدبية نثرية لم تكن معروفة فى أدبنا العربى من قبل ، كالترجمة الذاتية واليوميات والمسرحية المقروءة ، بالإضافة إلى ألوان روائية جديدة .

كما كان من مظاهر هذا الازدهار والسبق الذى حظا به النثر ، اختفاء الطريقة البديعية تماماً ، واتضاح اتجاهين فنيين للأداء النثرى ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

أما الاتجاه الأسلوبى فقد جاء امتداداً لطريقة المنفلوطى ، التى تعنى بإشراق الديباجة وروعة البيان ، وتعطى عناية خاصة للصياغة[٢].

وقد كان أعلام هذا الاتجاه من ذوى الثقافة العربية القديمة أساساً ، وإن أضاف بعضهم إلى تلك الثقافة ثقافة أوربية واسعة ، كطه حسين وأحمد حسن الزيات .

---

(١) اقرأ ما كتب تحت عنوان « غلبة التيار الفكرى الغربى » فى أول الحديث عن الأدب فى هذا الفصل الرابع .

(٢) اقرأ الفقرة المقال ١ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفصل السابق وعنوانها « المقالة وظهور أول طريقة فنية للنثر الحديث » .

كذلك كان من أعلام هذا الاتجاه من بدأوا يشقون طريقهم فى أواخر الفترة السابقة كهذين العلمين[1] ، كما كان منهم من شق طريقه تماماً فيما مضى ولكن كشاعر ، ولم ينصرف إلى النثر ويجعله فنه الأدبى الأول إلا فى هذه الفترة ، كمصطفى صادق الرافعى[2] .

---

(١) كان طه حسين قد بدأ يكتب فى بعض الصحف فى أواخر الفترة السابقة ، مثل الجريدة والبيان ، كما كتب كذلك رسالته التى تقدم بها إلى الجامعة القديمة عن أبى العلاء المعرى ١٩١٤ . كذلك كان الزيات يكتب فى بعض الصحف فى أواخر الفترة السابقة ، مثل السفور التى كان قد بدأ يترجم على صفحاتها « رفائيل » .

(٢) نشر الرافعى الجزء الأول من ديوانه الأول سنة ١٩٠٢ ، ونشر الجزء الثانى سنة ١٩٠٣ . وقد قرظه البارودى والمنفلوطى وحياه الشيخ محمد عبده . ثم نشر الجزء الثالث سنة ١٩١٢ ، وقرظه حافظ إبراهيم . وكان قد نشر ديواناً آخر سنة ١٩٠٨ باسم « النظرات » . ثم بدأ الرافعى يتجه إلى النثر بجانب الشعر ، وذلك فى أوائل العشرينيات ، حين نشر سنة ١٩١١ ، الجزء الأول من كتابه « تاريخ آداب العرب » الذى ألفه بمناسبة إعلان الجامعة عن جائزة لكتاب فى أدبيات اللغة العربية . وفى السنة التالية سنة ١٩١٢ أصدر الجزء الثانى ، وقصره على إعجاز القرآن والبلاغة النبوية ، ثم طبعه بعد ذلك باسم « إعجاز القرآن » ، وقد قرظه سعد زغلول . كذلك أصدر سنة ١٩١٢ « حديث القمر » بعد رحلة إلى لبنان وتعرفه على شاعرة كان بينه وبينها حديث حب طويل . وفى سنة ١٩١٧ أخرج « المساكين » وهو فصول عن هؤلاء التعساء وآلامهم وحظوظهم ، وعن الخير والشر . وإلى جانب ذلك كان يقول الشعر من حين إلى حين ، حتى أسهم به فى ثورة سنة ١٩١٩ ، حيث اهتم بالشعر الحماسى ، والنشيد الوطنى ، وأخرج نشيده المشهور « اسلمى يا مصر » . . . ثم اتجه تماماً إلى النثر بعد ثورة ١٩١٩ ، وفى خلال الفترة التى يساق عنها الحديث ، فأخرج « رسائل الأحزان » سنة ١٩٢٤ ، ثم أخرج « السحاب الأحمر » فى السنة نفسها ، ثم أخرج بعد نحو ست سنوات « أوراق الورد » ، وهذه الكتب الثلاثة تدور حول فلسفة الحب والجمال ، والمرأة والرجل ، والعشق والزواج . وأخيراً اتصل الرافعى بمجلة الرسالة ، وكانت مقالاته فيها آخر صورة لنثره بعد أن تطور واتضحت ملامحه . وقد جمعت معظم هذه المقالات فى مجلدات باسم « وحى القلم » .

اقرأ الترجمة الموجزة التى كتبت له فى هامش صفحة ٢٤١ واقرأ عنه : « حياة الرافعى » لمحمد سعيد العريان . وفى : « الأدب المعاصر فى مصر » لشوقى ضيف ص ٢٤٢ .

على أن جميعهم لم يقفوا عند مرحلة المنفلوطى ، بل تجاوزوها تجويداً واتفاقاً فى المضمون وفى الشكل على السواء . فهم قد حاولوا أن يتجنبوا العيوب التى أخذت على طريقة المنفلوطى ، كما حاولوا أن يضيفوا إلى حسناتها حسنات ، حتى وصلوا بتلك « الطريقة الأسلوبية » إلى مرتبة عظيمة من الرقى ، وذلك على اختلاف بينهم فى الدرجة والطابع والسمات الشخصية كما سيتضح فيما بعد .

وقد تبع هذه الطريقة بعد أعلامها الأول ، طائفة من ذلك الجيل التالى من الكتاب ، الذين بدأوا يظهرون فى النصف الثانى من تلك الفترة ، وكانوا من ذوى الثقافة العربية أساساً ، من أمثال محمد سعيد العريان ، ومحمد عبد المنعم خلاف .

وأما الاتجاه الفكرى فقد جاء امتداداً لطريقة أحمد لطفى السيد ، تلك الطريقة التى تعنى قبل كل شىء بالمضمون وما يحمل من قيم ، وتهتم فى المحل الأول بالفكرة وما يدور حولها من معان ، وهى لا تهمل الشكل ولكن لا تنمقه تنميقاً ، ولا تغفل الأسلوب ولكن لا تجعل العناية به فوق الصحة والبساطة والدقة والوضوح [١] .

وقد كان أعلام هذا الاتجاه ممن بدأوا يشقون طريقهم فى أواخر الفترة السابقة ، مثل الدكتور محمد حسين هيكل [٢] ، وعباس محمود العقاد [٣] ،

---

(١) اقرأ ص ١٨٢ من هذا الكتاب .

(٢) كان هيكل قد بدأ يكتب منذ أواخر الفترة السابقة فى الجريدة والسفور والبيان . كما كان قد نشر قصة زينب سنة ١٩١٢ ، ثم أصبح رئيساً لتحرير « السياسة » جريدة الأحرار الدستوريين . اقرأ ترجمته فى هامش ص ٢١١ من هذا الكتاب .

(٣) وكان العقاد قد كتب فى عدد من الصحف فى الفترة السابقة ، مثل : الظاهر والدستور والبيان ، ثم أصبح فى فترة ما بين الحربين الكاتب الأول لصحافة الوفد ، وكان فى « البلاغ » يقابل هيكل فى « السياسة » . إلى أن أخرج من الوفد ، فصار يكتب فى صحف خصوم هذا الحزب وخاصة السعديين . =

وسلامه موسى[1]. وقد كانوا جميعاً من ذوى الثقافة الغربية أساساً ، وإن أضافوا إلى تلك الثقافة ثقافة عربية على درجات متفاوتة .

وقد تجاوز أعلام هذا الاتجاه أيضاً مرحلة طريقة لطفى السيد ، التى كانت تتسم بالانحصار فى دائرة ضيقة من الكتابات الفلسفية والسياسية ، ويوشك أن يغلب عليها جفاف لغة العلم ، وانطلقوا إلى مجالات شتى أدبية وتاريخية واجتماعية ونفسية وحضارية وفنية ؛ كما خطوا بالأسلوب الفكرى خطوات فساح نحو الصقل والإشراق والجمال .

وقد سار فى هذا الاتجاه طائفة أخرى من كتاب الجيل التالى لجيل أعلامه ، وكانوا كسابقيهم ممن آمنوا بعمق الثقافة فى الأدب ، وغزارة الفكر فى الفن ، وممن كان أساسهم الثقافى قائماً على الثقافة الغربية . ومن هؤلاء محمد مندور وزكى نجيب محمود .

وإذا كان لا بد لكل اتجاه من طرف متطرف ، فطرف الاتجاه الأسلوبى المتطرف هو الرافعى ، وطرف الاتجاه الفكرى المتطرف هو سلامه موسى .

وفيما يلى تفصيل لما سبق من إجمال :

١ ــ المقالة وتميز الأساليب الفنية :

فى تلك الفترة عرفت المقالة عهدها الذهبى ، فقد تعددت الصحف نتيجة للصراع الحزبى ، واهتمت كل صحيفة باستكتاب اللامعين من حملة

= وكان كتابه الأول قد ظهر سنة ١٩١٢ باسم خلاصة اليومية . وأما ديوانه الأول فقد ظهر سنة ١٩١٦ . اقرأ ترجمة له فى هامش ص ١٥٥ من هذا الكتاب .

(١) كان يكتب فى المقتطف سنة ١٩٠٨ . ثم سافر إلى أوربا فى تلك السنة ، وعاد سنة ١٩١٣ ، بعد أن قضى سنوات بين إنجلترا وفرنسا ، وبعد أن تأثر بالثقافة الإنجليزية بصفة خاصة . ولما عاد إلى مصر واصل الكتابة فى المجلات والصحف ، وبخاصة تلك التى كانت تعنى بالفكر والأدب . فكتب فى الهلال والبلاغ وغيرهما ، ثم أصدر مجلة باسم « المجلة الجديدة » سنة ١٩٢٩ . اقرأ ترجمة موجزة له فى هامش صفحة ٢٤٣ من هذا الكتاب .

الأقلام ، لكسب أوفر عدد من القراء ، ولم يقتصر الأمر على الصحف الحزبية ، بل تعددت كذلك المجلات الثقافية والأدبية ، نتيجة للتقدم الثقافى والوعى الصحفى والازدهار الأدبى . فكما كانت هناك : « السياسة » و « البلاغ » و « كوكب الشرق » و « الجهاد » فى الميدان السياسى ، كانت هناك : « الهلال » و « المقتطف » و « العصور » و « الرسالة » و « المجلة الجديدة » فى الميدان الثقافى والأدبى [1].

وكانت المقالة هى أهم الوسائل التى يخاطب بها الأدباء قراءهم عن طريق تلك الصحف والمجلات . وكان للصراع الحزبى بين الصحف الناطقة بلسان الأحزاب ، كما كان للتنافس الشديد بين المجلات الناطقة بلسان الثقافة والأدب ؛ أثر هائل فى تنشيط كتابة المقالة ، التى توفرت لها كل عوامل الازدهار فى ذلك الحين .

وقد كان من مظاهر هذا الازدهار تعدد ألوان المقالات ، فكان منها المقالة الأدبية ، التى تدرس شخصية أو ظاهرة أو اتجاهاً أو أثراً فى الأدب العربى القديم أو الحديث ، أو فى الأدب الأوروبى الغابر أو المعاصر . وكان منها المقالة النقدية ، التى تحدد قيمة أو تشرح مبدأ من قيم النقد أو مبادئه ، أو تطبق هذا أو ذاك على بعض الدواوين أو الكتب أو النصوص الأدبية على وجه العموم . كما كان منها المقالة الفلسفية التى تعرف ببعض الفلاسفة أو تشرح بعض نظرياتهم وأفكارهم ، لكن بلغة الأدب وأسلوب الأدباء ، لا بلغة الفلاسفة وأسلوب الحكماء . كذلك كان منها المقالة التاريخية ، التى تعرض لعصر مضى أو ثورة سلفت ، أو بطل غبر أو شخصية ولت ، وذلك

---

(١) كانت السياسة لسان حال الأحرار الدستوريين ، وكان البلاغ وكوكب الشرق والجهاد ، من أهم صحف الوفد . وكان الهلال والمقتطف مجلات ثقافية على اختلاف بينهما فى الطابع . فالهلال يغلب عليها الطابع الأدبى والمقتطف يغلب عليها الطابع العلمى ، والعصور لإسماعيل مظهر ، والمجلة الجديدة لسلامه موسى يغلب عليها الطابع العلمى التقدمى كذلك . أما الرسالة ، فكان يغلب عليها الطابع العربى الإسلامى . .

أيضاً بلغة الأدب وطريقة الناثرين ، لا بلغة التاريخ وأسلوب المؤرخين ،
ثم كان من المقالة التى ازدهرت فى تلك الفترة ، المقالة الاجتماعية ، التى
تندرج تحتها الكتابة فى كل ما يتصل بالمجتمع من أمور سياسية واقتصادية
وتعليمية وخلقية وما إلى ذلك ، مما يتناول الأدباء لا كمتخصصين فى السياسة
والاقتصاد والتعليم والأخلاق ، وإنما كمثقفين لهم مشاركتهم فيما يدور حولهم ،
ولهم آراؤهم فيما يتصل بمجتمعهم ، وذلك أيضاً على طريقتهم الفنية .
وأخيراً كان من أهم ألوان المقالة حينذاك ، المقالة التعبيرية التى موضوعها
انطباع الكاتب أو شعوره حيال حدث معين أو موقف خاص أو مشهد ما .
وفى هذا اللون من المقالات يكون الكاتب أشبه بالشاعر ولا ينقصه
غالباً إلا الجانب الموسيقى المعهود فى الشعر ، حتى يكون عمله قصيدة
لا مقالة .

وقد بلغ من ازدهار المقالة فى تلك الفترة ، أن كثيراً من الكتب الجيدة
التى نراها الآن لكبار الكتاب ، ونراهم يعتزون بها ويذكرونها فى مقدمة
آثارهم ، إنما نشرت أولا فى الصحف على هيئة مقالات ، ثم جمعت بعد
ذلك فى شكل كتب . ومن تلك الكتب : « حديث الأربعاء » لطه حسين ،
و « فى أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، و « مطالعات فى الكتب والحياة »
و « ساعات بين الكتب » لعباس محمود العقاد . و « حصاد الهشيم » و «قبض
الريح» لإبراهيم عبد القادر المازنى .

«فحديث الأربعاء» مجموعة مقالات نشر معظمها فى السياسة الأسبوعية [1] ،
وقد ضمن المؤلف الجزء الأول من هذا الكتاب مقالاته التى قد نشرها
حول الشعر الجاهلى والإسلامى ، وبعض الشعراء الجاهليين والإسلاميين ،
وفى آخره فصول عن « الغزل والغزلين » من حسيين وعذريين ، ممن عاشوا
فى العصر الأموى . كذلك ضمن المؤلف الجزء الثانى من « حديث الأربعاء »

---

(١) بعض المقالات نشر فى صحف أخرى « كالجهاد » .

مقالاته التى كان قد نشرها عن الشعر العباسى والشعراء العباسيين ، وعن تصوير هذا الشعر وهؤلاء الشعراء لذلك العصر عصر لهو وزندقة . . ثم خص المؤلف الجزء الثالث من هذا الكتاب بمقالاته فى الأدب الحديث وقضاياه ، ففيه حديث عن القديم والجديد ، ومناقشة للرافعى فى مذهبه فى الأدب ، وفيه نقد لبعض الكتب والدواوين المصرية والمهجرية ، كدواوين على محمود طه وإبراهيم ناجى وفوزى المعلوف .

و « فى أوقات الفراغ » لمحمد حسين هيكل ، مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها فى السياسة ، وقد رتبها المؤلف فى كتابه ثلاث طوائف . وأهم ما فى الطائفة الأولى مباحث مختلفة فى النقـــد ، وترجمات منوعة « لأناتول فرانس » ، و « بييرلوتى » وقاسم أمين . . وأهم ما فى الطائفة الثانية مقالات عن مصر وتاريخها القديم ، بمناسبة اكتشاف مقبرة توت عنخ آمون . . وأهم ما فى الطائفة الثالثة تلك المقالات الخاصة بالدعوة إلى الأدب القومى ، الذى يمثل البيئة المصرية والحياة المصرية وتتضح فيه سمات الأمة وخصائص الشعب ، بما يميز المصريين عن أسلافهم الأقدمين وجيرانهم المعاصرين .

و « مطالعات فى الكتب والحياة » للعقاد مجموعة مقالات أيضاً نشر معظمها فى « البلاغ [1] » . وتلك المجموعة من المقالات منوعة غاية التنوع ، فهى تتناول شخصيات عربية وأوربية مثل : المعرى والمتنبى و « أناتول فرانس » و « عمانويل كانت » ، كما تتناول مباحث جمالية وفنية ، مثل : « عبقرية الجمال » ، و « الحرية والفنون الجميلة » و « معرض الصور » . . وتتناول كذلك دراسات أدبية نقدية ، مثل : « الأدب كما يفهمه الجيل » و « القديم والجديد » و « الشعر ومزاياه » و « خواطر عن الطبع والتقليد » . . وأخيراً تتناول تلك المقالات بعض الانطباعات والصور الوصفية مثل : « الألم واللذة » و « على معبد إيزيس » و « التمثيل فى مصر » .

---

(١) نشر بعضها فى صحف أخرى مثل : الأهرام والنيل والمشكاة والشذور .

ومثل هذا الكتاب كتاب « ساعات بين الكتب » ؛ فهو الآخر مجموعة مقالات نشرت فى الصحف والمجلات التى كان العقاد يتعاون معها فى ذلك الحين ، وهو أيضاً يضم ألواناً منوعة من تلك المقالات ؛ ففيه مقالات عن شخصيات عربية وأوربية ، مثل : ابن الرومى والمتنبى ، و « شكسبير » و « توماس هاردى » و « بلاسكو إيبانيث » و « كبلنج » و « إبسن » و « رسو » و « فولتير » . وفى الكتاب أيضاً مقالات عن « الشعر فى مصر » ، وأخرى فى النقد مثل : « التجميل فى الأسلوب والمعانى » و « الصحيح والزائف فى الشعر » و « النثر والشعر » . . وفيه كذلك مقالات إسلامية تتصل بالجانب الأدبى والنقدى ، وهى تلك المقالات التى كتبها حول « إعجاز القرآن » . . وفى الكتاب أخيراً طائفة من المقالات التى تعبر عن خاطر أو انطباع أو وجهة نظر ، مثل : « حب المرأة » و « الغيرة » و « النكتة » و « البطولة » و « الوطنية » .

و « حصاد الهشيم » للمازنى قريب الشبه بكتابى العقاد ، فهو مجموعة مقالات منوعة ، قد نشرها صاحبها أولا فى الصحف التى كان يعمل بها ، وخاصة « الأخبار [1] » . وبعض تلك المقالات عن المتنبى وابن الرومى ، و « تاجر البندقية » و « رباعيات الخيام » . وبعضها عن الفن واللغة « كمعرض الصور » و « الحقيقة والمجاز » . كما أن بعض تلك المقالات من النوع الإنشائى ، الذى يتناول الانطباع ويسجل الخاطرة ويصف المشهد . مثل حديث المازنى عن « الصحراء » .

ومثل حصاد الهشيم « قبض الريح » ، ففيه مقالات عديدة فى النقد ، وجهت طائفة منها إلى طه حسين وكتابه « حديث الأربعاء » . كما اختص بعضها بالحديث عن بشار وأبى العلاء ، وجاء بعضها الآخر من قبيل وجهات

(١) المراد الأخبار القديمة التى كان يصدرها أمين الرافعى شقيق المؤرخ عبد الرحمن الرافعى .

النظر والخواطر والانطباعات ، مثل : « نشأة الشعر » ، و « المرأة واللغة » و « المفعول المطلق » .

وقد قصد بهذا العرض لتلك الكتب وألوان المقالات التى تحويها، إعطاء صورة للمقالة فى جوانبها الموضوعية وميادينها المتعددة ، مما كان مظهراً جلياً من مظاهر ازدهار هذا النوع النثرى فى تلك الفترة .. فإذا تركنا هذه الجوانب المتصلة بالموضوع ونظرنا فيما يتصل بالمقالة من ناحية الأسلوب ، وجدنا جانباً آخر من جوانب الازدهار يفوق هذا الجانب ويتجاوزه بأشواط .

فقد أدت الثقافة الفنية التى تمتع بها كبار كتاب تلك الفترة ، وما كان لهم من شعور قوى باستقلال الشخصية ، وإحساس عارم بالحرية الفردية ، ثم ما كان من ممارسة متصلة للكتابة ومعاناة دائبة للإنتاج — قد أدت كل تلك العوامل إلى تعدد طرق التعبير ، وتميز أساليب الأداء ، برغم اندماجها جميعاً تحت اتجاهين رئيسيين ، هما : « الاتجاه الأسلوبى » و « الاتجاه الفكرى » .

ويمكن أن نتعرف على خمس من تلك الطرق، هى : طريقة طه حسين التى يمكن أن نسميها « طريقة التصوير المتتابع »، وطريقه العقاد التى يمكن أن نطلق عليها « طريقة التعبير المحكم » ، وطريقة الرافعى التى نستطيع أن نقول إنها : « طريقة البيان المقطر »، وطريقة الزيات التى نستطيع أن نعرفها « بطريقة البيان المنسق » . وأخيراً طريقة المازنى التى لا نبعد عن الحق إذا وصفناها بأنها طريقة « الأداء المصرى » .

(١) طريقة طه حسين :

وقد اخترت لطريقة طه حسين اسم « طريقة التصوير المتتابع » ، لأن هذا الكاتب يغلب عليه فى أسلوبه التصوير بالألفاظ والجمل، وتقديم المشاهد المتتابعة والصور المتعاقبة ، التى قد يكون بعضها لرسم شىء حسى خارجى ،

وبعضها لنقل جو نفسى داخلى ، وبعضها لتجسيم معنى أو إبراز فكرة أو تعميق إحساس .

ولطه حسين وسائل عديدة فى رسم صوره وإيرادها فى تتابع وتعاقب ومن أهم تلك الوسائل ، الاعتماد على الجمل القصار ، وإيراد تلك الجمل — أو بعض أجزائها — فيما يشبه التكرار والإعادة[1] ؛ مما يحقق بالكلمة والعبارة تجسيم الصورة أولا ، ويهبها التحرك والتتابع ثانياً .. ومن أهم وسائل طه حسين كذلك ، استخدام الروابط — كحروف الجر ونحوها — فى وفرة وتنوع وتقابل ، مما يزيد التجسيم الذى يبرز الصورة ، ويضاعف التتابع الذى يهبها الحيوية .

على أن لطريقة طه حسين بعد تلك الوسائل ، سمات أخرى تحدد بقية أبعادها ، وتميز آخر ملامحها . ومن تلك السمات المميزة ، استخدام طائفة من « اللازمات » فى البدء والانتقال والتفصيل ؛ كقوله « ليس من شك » ، و « مما لا شك فيه » و « مهما يكن من أمر » ، وكقوله : «يحدث هذا حينا ويحدث ذلك حيناً ، ويحدث كذا فى كثير من الأحايين » ، و كقوله عن شىء : تستطيع أن تسميه « كذا » ، وتستطيع أن تسميه « كيت » وأنا زعيم لك بأنه ليس « بكذا » وليس « بكيت » وإنما هو شىء آخر غير « كذا » وغير « كيت » جميعاً .

ومن سمات طريقة طه حسين المميزة كذلك ، ميله إلى التوجه بالحديث إلى المخاطب ، حتى ليبدو وكأنه يحدث قارئه ولا يكتب إليه .

ومن سماته الفنية أيضاً الإلمام بالسجع الخفيفَ غير المتكلف ، حين تدعو الحاجة إلى إشاعة لون من النغم فى الحديث ، أو حين يتطلب الموقف بعض التأثير بموسيقى الكلم . على أن هذا السجع فى كثير من الحالات لا يأتى فى نهاية الجمل — شأن السجع التقليدى — وإنما يأتى بين كلمتين متجاورتين فى

---

(١) علل بعض الباحثين هذا التكرار بكون طه حسين يملى ولا يكتب ، فأخذت طريقته بعض خصائص الخطابة . اقرأ حديث « جيب » عن أسلوب طه حسين فى كتابه :

Studies on the Civilzation of Islam p, 279

الجملة الواحدة . وقد يجاوره بعد ذلك سجع بين نهايتى جملتين ؛ كقوله « كان الشيخ مهيباً رهيباً ، وكان فخماً ضخماً ، قد ارتفعت قامته فى السماء ، وامتد جسمه فى الفضاء[1] » .

وكلف طه حسين بتلك الوسائل السابقة المحققة للتتابع يورطه أحياناً فى اللف والدوران من غير ضرورة ، كما يورطه أحيانا أخرى فى بطء الحركة الأسلوبية ، ويجعل من صوره — فى بعض ما يكتب — شيئاً شبيهاً بصور السينما التى تعرض بالطريقة البطيئة ، لتوضيح حركة خفيــة أو تسجيل موقف غريب .

على أن الغالب على طريقة طه حسين ، استخدام التتابع بوسائله العديدة فى تجسيم أبعاد الصور الحسية ، وتعميق الإحساس بأبعاد الصور النفسية ، وتأكيد الإيمان بالفكرة المجردة . فما يبدو فى ظاهره تكراراً وإعادة ، إنما هو فى حقيقته تتابع ، فى كل جزء من أجزائه زيادة ولو طفيفة ، وتغيير ولو يسير ، ونمو ولو غير ملحوظ ، أشبه ما يكون بكل لقطة من لقطات « الفيلم » الجزئية التى تؤلف فى جملتها اللقطة الكلية فى حركتها وحيويتها ، ثم تؤلف مع اللقطات الكلية الأخرى أبعاد العمل الفنى وأعماقه وإيحاءات فنه .

ونستطيع أن نتبين طريقة « التصوير المتتابع » التى أطلقناها على طريقة طه حسين ، فى النموذج التالى ، وهو جزء من مقال له « عن الحب فى شعر عمر بن أبى ربيعة » . . وفى هذا النموذج يقول طه حسين .

« . . . وكان كل شىء فى حياة عمر وسيلة إلى الاتصال بالمرأة وذكرها والتحدث إليها ، ولا سيما الحج ، فلم يكن ابن أبى ربيعة يفهم من موسم الحج إلا أنه معرض إسلامى للجمال . كان إذا قرب الموسم اتخذ أجمل ما كان يستطيع من زينة ، وظهر فى مظهر الفتوة والقوة ، وفارق مكة ،

(١) انظر : « على هامش السيرة » لطه حسين ج ٣ ص ١ .

فتعرض للحجيج فى طريق المدينة والشام والعراق ، يتلمس نساءهم ويتبين هوادجهن، ويعرض منها لمن تظهر عليها آثار النعمة والترف ، فإذا وافى الحجيج مكة وغيرها من مواضع المناسك ، كان عمر قد أحصى النساء اللاتى يجب أن يكون بينه وبينهن لقاء أو حديث أو مكاتبة . وكانت له رسل تعمل فى ذلك فتأتيه المواعيد فى مكة حيناً ، وفى منى حيناً آخر . وكانت أحب ساعات الدهر إليه أوائل الليل من أيام الموسم ، حين ينتهز النساء فرصة الليل فيخرجن للطواف . هنالك كان عمر بن أبى ربيعة يترصدهن ، ومنهن من كانت تترصده . وهنالك كانت تبتدئ الأحاديث لتتم بعيداً عن البيت. حتى إذا انتهى الموسم وأزمع الحجيج العودة إلى بلادهم ، رأيت عمر مقسما بين نساء المدينة ونساء الشام ونساء العراق، يشيع هذه ثم يعود فيشيع تلك، ثم يترك هاتين ليشيع امرأة أخرى . وهو لا يفرغ من تشييع امرأة إلا قال الشعر الجيد يسبقها إلى موطنها ، ولا يلبث أن يسقط بين أيدى المغنين ، فإذا هو مصدر للهو والطرب لهذه الأرستقراطية المترفة من أبناء قريش والأنصار . فكان موسم الحج موسم شعر وغناء فى الحجاز » .

« . . . منذ سنين كتب صديقى الأستاذ ضيف رسالة باللغة الفرنسية قدمها إلى « السربون » وقارن فيها بين عمر بن أبى ربيعة وبين الشاعر الفرنسى « ألفرد دى موسيه » ، وقد تكون هذه المقارنة خلابة فى ظاهر الأمر ، فعمر بن أبى ربيعة أظهر عشاق العرب . و «ألفرد دى موسيه» أظهر الغزلين من شعراء فرنسا فى القرن الماضى ، وكلاهما وقف حياته على المرأة وحبها، وكلاهما وقف شعره على جمال المرأة والتغنى به . ولكن الفرق عظيم جداً بين الشاعرين ، عظيم إلى حد أن المقارنة بينهما مستحيلة ، فليس بين نفسيهما شبه ما . أنت محزون حين تقرأ « ألفرد دى موسيه »، يتفطر قلبك لوعة وأسى ، ويأخذك شىء من اليأس والسخط على الحياة والزهد فيها ، حين تنظر إلى هذا الحب القوى المتين ، فترى أنه على قوته وصدقه ، ومتانته جريح يدمى .

« ولكنك مبتهج راض للحياة ، حين تقرأ شعر ابن أبى ربيعة ؛ فلم يكن قلبه جريحاً ، ولم تكن نفسه كئيبة ، ولم يكن يرى الحياة إلا لهواً أو سبيلا إلى اللهو . وأنت حين تقرأ ما يظهر ابن أبى ربيعة فيه الحزن والأسى مطمئن راض ، بل مبتسم ، لأنك تعلم أن هذا الحزن إنما هو وسيلة إلى السرور ، ومذهب من مذاهب الاستعطاف ، وسبيل من سبل اللذة » .

« لا أضع ابن أبى ربيعة بإزاء « ألفرد دى موسيه » وإنما أضعه بإزاء رجل فرنسى آخر هو أخوه حقاً ، هو صورته الصادقة لولا ما بينهما من فروق البيئة والجيل ، ولكن نفسيهما نفس واحدة ، ولكن حسيهما حس واحد ، ولكن مذهبيهما فى الحب وإعلانه مذهب واحد . كلاهما أحب بحسه وأخضع قلبه لحسه ، وكلاهما فتن النساء ، وكلاهما تحدث بفنه للنساء حديثاً حلواً خلاباً ، وكلاهما تعمق الحب الحسى حتى وصل إلى قرارته ، وكلاهما أحب حتى كره الحب ، والذ حتى زهد اللذة ، وكلاهما لم يعرف لحبه موضعاً يقصره عليه ، فكان يترك هذه ليحب تلك ، ويخلص من هذه ليقع فى شراك تلك » .

« سألتنى عن هذا الفرنسى الذى يشبه عمر بن أبى ربيعة هذا الشبه القوى الغريب . ليس شاعراً ولكنه ناثر كالشاعر ، أنت تعرفه حق المعرفة لأن بينك وبينه صلة قوية ، لأنه صديق الشرق عامة وصديق مصر خاصة : بيير لوتى ... [1] » .

(ب) طريقة العقاد :

وإنما آثرت لطريقة العقاد اسم « طريقة التعبير المحكم » ، لأنه يعمد إلى التعبير عما عنده بألفاظ وجمل محكمة ، فيها الدقة ، وفيها القصد ، وفيها التركيز ، وفيها دسامة الزاد قبل أن يكون فيها رونق الشكل ، فلا إفراط فى

---

(١) انظر : حديث الأربعاء جـ ٢ ص ٣٠٩ وما بعدها .

المقدمات ، بل أحياناً لا تكون هناك مقدمات ، ولا لجوء إلى التكرار أو اللف أو التوكيد بالكلمة أو بالجملة ، لأنه لا محل لشيء من ذلك ، وإنما المحل الأول لإعطاء أوفر معان وأغزر أفكار ؛ وحسب الكلمة والعبارة أن تؤدى المعنى وتنقل الخاطرة وتفصح عن الشعور ، وهى تتبع كلمة أو عبارة أخرى ، لكن لا لتحدث معها إيقاعا أو تزيد الفكرة تأكيداً ، وإنما لتزيد المعنى ولتضيف إلى الفكرة جديداً .

فهذه الطريقة لإحكامها لا تتزيد ، ولا تهتم بالإطار ، وإنما تجعله لباساً محبوكاً مفصلا على قد المعانى . بل إن هذا الإحكام قد يبالغ فيه أحياناً إلى حد الضيق ، فلا تتسع العبارة للمعانى بالقدر الكافى ، وقد تطول الجملة مع ذلك أكثر من المألوف ، فيبدو جزء من الأسلوب على شيء من الغموض أو الجفاف أو الالتواء ، ويتطلب من القارىء تنبهاً عظيما كما يقول الأستاذ « جيب »[(١)] .

على أن الغالب على تلك الطريقة الإبانة والإفصاح ، ولا ينقصها الجمال الطبيعى البعيد عن التلاعب بالعواطف ، وعن التوجه المباشر إلى العين بالصورة أو إلى الأذن بالجرس . بل إن هذا الجمال قد يصل أحياناً إلى حد الشاعرية إذا كان الموقف متطلباً لذلك . وهذا يأتى جرياً وراء الإحكام الذى يلبس كل مضمون شكله ، ويختار لكل موقف ما يناسبه .

ومن سمات هذه الطريقة المميزة ، استخدام التذييلات الضابطة والاحتراسات المتحفظة ، ضماناً لإحكام التعبير ، وصوناً لدقة المعنى .

ومن سمات هذه الطريقة كذلك الميل إلى التفصيلات المنطقية لا اللغوية ، واستخدام المقابلات العقلية لا البديعية . وكل ذلك يأتى أيضاً جرياً وراء الإحكام ورعاية لدقة أداء المعانى .

---

(١) ذكر الأستاذ جيب أيضاً عن أسلوب العقاد أنه شديد الشبه فى نسجه بالأساليب الغربية . اقرأ حديثه فى :

Studies on the Civilization of Islam : Gibb. p. 233.

ومن سمات هذه الطريقة بعد هذا ، الابتعاد عن الزخرف بكل ألوانه ، وذلك باستثناء بعض السجع الذى قد يؤتى به قليلا فى المواقف المحتاجة إلى رنين يقرع السمع ، كمواقف السخرية والتحدى والدعابة وما إلى ذلك .

ويمكن أن نتبين طريقة « التعبير المحكم » التى أسمينا بها طريقة العقاد ، فى هذا النموذج التالى ، وهو جزء من مقال للكاتب الراحل بعنوان « الألم واللذة » وفيه يقول :

« أما أن الألم موجود فى هذه الدنيا فما لا يختلف فيه اثنان ، وأما أنه فوق ماتقبله النفوس فمما لايختلف فيه إلا القليل ، وأما أنه نافع أو غير نافع ومقدم للحياة أو مثبط لها ، فذلك مايختلف فيه الكثيرون » .

« ورأيى فى هذا الخلاف أن الألم ضرورة من ضرورات الحياة ، وحسنة من حسناتها فى بعض الأحيان ، وحالة لا تتخيل الإنسانية بدونها على وجه من الوجوه » .

« أما تفصيل هذا الرأى ، فهو أن الشعور بالنفس يستلزم الشعور بغير النفس ، فهذه الـ « أنا » التى تقولها وتجمل فيها خصائص حياتك ومميزات وجودك وتعرف بها نفسك مستقلا عما حولك منفرداً بإحساسك ، هى نصيبك من الحياة الذى لا نصيب لك غيره ، وهى تلك « الذات » التى لا تشعر بها إلا إذا شعرت بشىء مخالف لها فى هذا العالم الذى يحيط بها . فأنت لاتكون شيئاً له حياة ولذات وآلام ومحاب ومكاره ، إلا إذا كانت فى العالم أشياء أخرى غيرك ، ولاتكون هذه الأشياء الأخرى معك إلا إذا كان منها ما يلائمك ومالا يلائمك ، أو ما يسرك وما يؤلمك » .

« فإذا أردت حياة لا ألم فيها فأنت تريد إحدى حياتين : فإما أن تكون وحدك فى هذا الوجود ، وهذه حياة لا يتخيل العقل كيف تكون ، ولو تخيلها لما أطاق احتمالها . وكيف ونحن نرى أن الأديان الكبرى كلها تعلمنا أن الله خلق الخلق ليعرفه غيره بعد أن كان ولا شىء سواه ؟؟ فإذا كانت النفس البشرية لا تقوى على أن تتصور إلها منفرداً بالوجود ، فكيف تراها تطيق

الحياة وحدها ، أو تعد هذه الحياة المتوحدة غايتها وأمنيتها من السعادة والخلو من الألم ؟ ؟ »

« وإما أن يكون معك فى الوجود غيرك على ألا تحس به ، أو على ألا يصدمك من هذه الأشياء صادم ولا يقابلك منها ما ترى أن بينه وبين حياتك اختلافاً وفرقاً ، وهذه هى أشبه الحالات بـ « النرفانا » البوذية ، أو هى الموت بذاته فى صورة غير صورته المعهودة » .

« ولست أفرض لهاتين الحياتين حياة ثالثة ، إلا أن يتمنى المتمنى أن تسره الأشياء الأخرى التى تصادمه فى هذا الوجود ، فلا يكون إلا مبتهجاً بها راضياً عن جميع حالاتها . وهذا كالجمع بين المتناقضات ؛ لأن من سره قرب شىء ساءه البعد عنه ، ومن أرضاه أن يدرك أملا أغضبه أن يُحرمه . فإما حياة متشابهة من جميع الجوانب فيستوى فيها الخير والشر والحسن والقبيح ، بل لا يكون فيها خير ولا شر ولا حسن ولا قبيح ، بل لا يكون فيها شىء تتمناه لأنك لا تحرم فيها شيئاً . فكيف تكون هذه الحياة هى رضى النفس وأمنيتها التى نتمناها ؟ . وإما حياة تختلف جوانبها ففيها النقيض ونقيضه ، وفيها حينئذ ما يسر وما يسوء وما يلذ وما يؤلم » .

« وخلاصة هذه الفروض ، أن النازل عن الألم نازل عن ذاته أو حياته فى هذا العالم ، وأن العقل الإنسانى لن يستطيع أن يتخيل حياة مبرأة من الألم وإن كان يتمناها أحيانا ... ولو أننا دفعنا خوف الألم يوماً واحداً من نفوس الأحياء لبادوا جميعاً فى ذلك اليوم الواحد ؛ ذلك أن أحداً منهم لا يبالى أن يخبط بجدار أو يسقط من علٍ أو يغرق فى نهر أو يلقى بنفسه فى المهالك التى فيها تلفه . وهو لا يتحرك فى غيبوبة الألم حركة إلا كان مشفياً على تلف أو واقعاً فيه . فنحن إنما نحفظ حياتنا الحاضرة بذخيرة من الآلام السابقة ، التى عاناها أسلافنا وتعلموا منها ماتعلموه من حيطة ومقدرة ، ولا نكاد نضيف شيئاً جديداً على ما ادخروه من كنوز الحياة ، حتى نسلك إليه من سراديب الألم وأنفاقه المظلمة . ولولا أنى أعلم أن الحياة نفسها أكبر من الألم ، وأنكر

أنه كل شيء فيها ، لقلت : إن الحياة هي قابلية الألم ، وإننا كلما ازداد نصيبنا من الحياة ازداد معه قسطنا من الألم » .

وليس معنى هذا بالبداهة أننى أمنع الشكوى على المتألمين ؛ فإن الألم الذى لا يشتكى صاحبه لا فائدة فيه . ولا أننى آبى العطف عليهم ؛ فإن النفس التى تتسع للآلام تتسع للعطف عليها . ولكننى أعنى أن أجعل الحياة أكبر من ألمها ، وأن أقول إن الحياة التى نألم فى سبيلها جديرة أن تكون شيئاً عظيما ، لا أن أعكس الأمر كما يعكسه بعض الساخطين المتذمرين فأقول : إنها لحقيرة لأننا نألم فى سبيلها[1] ... »

(حـ) طريقة الرافعى :

وإنما فضلت لطريقة الرافعى اسم « طريقة البيان المقطر » ، لأنه يميل فى أسلوبه إلى الناحية البيانية ، ويهتم فى المقام الأول بجمال الصياغة وروعة الديباجة ، ثم لأن بيانه ليس ذلك البيان القريب التناول ، البسيط العناصر ، الهين الأداء ، وإنما هو بيان فيه بعد وتركيب وجهد ؛ حيث يجنح صاحبه إلى اعتصار المعانى ، وتوليد الأفكار ، ومزج الخواطر ، من خلال مجازات مركبة واستعارات بعيدة وكنايات خفية ، فيأتى بيانه آخر الأمر أشبه بعملية تقطير لألوان من الزهور المعروفة ، والورود المألوفة ، والرياحين الشائعة ، لاستخلاص عطر مركب مركز غريب ، فيه جمال ولكن ليس فيه بساطة ، وفيه متعة ولكن ليس فيه جلاء ، وفيه فن ولكنه فن المهارة التى تسيطر على الفطرة .

وهكذا كان أسلوب الرافعى فى النثر قريب الشبه بأسلوب أبى تمام فى الشعر ؛ تزدحم فيه الاستعارات والمجازات والكنايات والتشبيهات ، ولكن فى جدة وطرافة وإبداع فى كثير من الأحايين . وهذا كله يأتيها من جهة إعمال الفكر وتحكيم المهارة ، مما يبعدها كثيراً عن المألوف ، ويجنح بها

---

(١) انظر : مطالعات فى الكتب والحياة للعقاد ص ٢٥٤ وما بعدها .

إلى غير المتوقع . وقد يسبب ذلك بعض الغموض الذى يصل أحياناً إلى حد الإلغاز .

ومن خصائص طريقة الرافعى – أو طريقة البيان المقطر – أنها تستلهم المعجم القرآنى والسنى والتراثى على وجه العموم ؛ حيث يتكىء الكاتب فى كثير من المواطن على لفظة أو عبارة من القرآن الكريم ، أو على كلمة أو جملة من الحديث الشريف ، أو على حكمة أو مثل أو بيت شعر من مأثورات العرب .

ومما يكمل صورة طريقة الرافعى بعد ذلك كله ، أنها تميل إلى استخدام بعض البديع ولكن فى اقتصاد وفنية ، وبعض هذا البديع يأتى لخدمة الجانب البيانى المتصل بروعة الصياغة ، كالسجع والجناس ، وبعضه يأتى لخدمة الجانب المعنوى الجانح إلى توليد الأفكار كالمقابلة والتورية .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الرافعى وأسلوبه الذى تم له فى هذا الفن ، تلك المقالات التى كان ينشرها فى « الرسالة » والتى جمع طائفة منها فى كتابه « وحى القلم » . وهى تتناول خواطر نفسية ، ومشاعر إنسانية ، ومواقف إسلامية ، وصوراً وصفية ، ونظرات إصلاحية . ويغلب عليها جميعاً الطابع العربى ، ويشيع فيها الروح الإسلامى ، وتتسم فى اتجاهها العام بالالتفات إلى التراث .

ولعل النموذج التالى يوضح ما ذُكر لطريقة الرافعى من خصائص . وهو جزء من مقال له بعنوان « حقيقة المسلم » يقول فيه الكاتب :

« لا يعرف التاريخ غير محمد (صلى الله عليه وسلم) رجلا أفرغ الله وجوده فى الوجود الإنسانى كله ، كما تصب المادة فى المادة ، لتمتزج بها ، فتحولها ، فتحدث منها الجـــديد ، فإذا الإنسانية تتحول به وتنمو ، وإذ هو (صلى الله عليه وسلم) وجود سار فيها ، فما تبرح الإنسانية تنمو به وتتحول » .

« كان المعنى الآدمى فى هذه الإنسانية كأنما وهن من طول الدهر عليه

يتحيفه ويمحوه ويتعاوره بالشر والمنكر . فابتعث الله تاريخ العقل بآدم جديد . بدأت به الدنيا تطورها الأعلى ، من حيث يرتفع الإنسان على ذاته ، كما بدأت من حيث يوجد الإنسان فى ذاته ، فكانت الإنسانية دهرها بين اثنين : أحدهما فتح لها طريق المجيء من الجنة ، والثانى فتح لها طريق العودة إليها . كان فى آدم سر وجود الإنسانية ، وكان فى محمد سر كمالها » .

« ولذا سمى الدين (بالإسلام) ، لأنه إسلام النفس إلى واجبها ، أى إلى الحقيقة من الحياة الاجتماعية ، كأن المسلم ينكر ذاته فيسلمها إلى الإنسانية تصرفها وتعتملها فى كمالها ومعاليها . فلاحظ له هو من نفسه يمسكها على شهواته ومنافعه ، ولكن للإنسانية به الحظ » .

« وما الإسلام فى جملته إلا هذا المبدأ ، مبدأ إنكار الذات و (إسلامها) طائعة على المنشط والمكره لفروضها وواجباتها ، وكلما نكصت إلى منزعها الحيوانى ، أسلمها صاحبها إلى وازعها الإلهى . وهو أبداً يروضها على هذه الحركة ما دام حياً ، فينتزعها كل يوم من أوهام دنياها ليضعها ما بين يدى حقيقتها الإلهية ، يروضها على ذلك كل يوم وليلة خمس مرات مسماة فى اللغة خمس صلوات ، لايكون الإسلام إسلاماً بغيرها ، فلاغرو كانت الصلاة بهذا المعنى كما وصفها النبى (صلى الله عليه وسلم) : هى عماد الدين . بين ساعات وساعات فى كل مطلع شمس من حياة المسلم صلاة ، أى إسلام النفس إلى الإرادة الاجتماعية الشاملة القائمة على الطاعة للفرض الإلهى ، وإنكار لمعانيها الذاتية الفانية التى هى مادة الشر فى الأرض ، وإقرارها لحظات فى حيز من الخير المحض البعيد عن الدنيا وشهواتها وآثامها ومنكراتها ، ومعنى ذلك كله تحقيق المسلم لوجود روحه ، إذا كانت أعمال الدنيا فى جملتها طرقاً تتشتت فيها الأرواح وتتبعثر ، حتى تضل روح الأخ عن روح أخيه فتنكرها ولا تعرفها » .

« وهذا الوجود الروحى هو مبعث الحالة العقلية التى جاء بها الإسلام ليهدى الإنسانية إليها ، حالة السلام الروحانى الذى يجعل حرب الدنيا

المهلكة حرباً خارج النفس لا فى داخلها ، ويجعل ثروة الإنسان مقدرة بما يعامل الله والإنسانية عليه ؛ فلا يكون ذهبه وفضته مما كتب عليه « ضرب فى مملكة كذا » ولكن ما يراه هو قد كتب عليه « صنع فى مملكة نفسى » ، ومن ثم لايكون وجوده الاجتماعى للأخذ فحسب ، بل للعطاء أيضاً ، فإن قانون المال هو الجمع ، أما قانون العمل فهو البذل » .

« بالانصراف إلى الصلاة وجمع النية عليها يستشعر المسلم أنه حطم الحدود الأرضية المحيطة بنفسه من الزمان والمكان ، وخرج منها إلى روحانية لا يحد فيها إلا بالله وحده » .

« وبالقيام فى الصلاة يحقق المسلم لذاته معنى إفراغ الفكر السامى على الجسم كله ليمتزج بجلال الكون ووقاره ، كأنه كائن منتصب مع الكائنات يسبح بحمده » .

« وبالتولى شطر القبلة فى سمتها الذى لايتغير على اختلاف أوضاع الأرض ، يعرف المسلم حقيقة الرمز للمركز الثابت فى روحانية الحياة ، فيحمل قلبه معنى الاطمئنان والاستقرار على جاذبية الدنيا وقلقها » .

« وبالركوع والسجود بين يدى الله ، يشعر المسلم نفسه معنى السمو والرفعة على كل ماعدا الخالق من وجود الكون » .

« وبالجلسة فى الصلاة وقراءة التحيات الطيبات ، يكون المسلم جالساً فوق الدنيا يحمد الله ويسلم على نبيه وملائكته ويشهد ويدعو » .

« وبالتسليم الذى يخرج به من الصلاة يقبل المسلم على الدنيا وأهلها إقبالا جديداً من جهتى السلام والرحمة » .

« وهى لحظات من الحياة كل يوم فى غير أشياء هذه الدنيا ، بلجمح الشهوات وتقييدها بين وقت وآخر بسلاسلها وأغلالها من حركات الصلاة ، ولتمزيق الفناء كل يوم خمس مرات عن النفس ، فيرى المسلم من ورائه حقيقة الخلود ، فتشعر روحه أنها تنمو وتتسع . هى خمس صلوات ، وهى كذلك

خمس مرات يفرغ فيها القلب مما امتلأ به من الدنيا ... [١] » .

(د) طريقة الزيات :

كذلك آثرت تسمية طريقة الزيات باسم « طريقة البيان المنسق » ، لأن هذا الكاتب أولا يميل فى أسلوبه إلى الناحية البيانية ويجعلها فى المحل الأول، ثم لأنه ثانياً لا يعمد إلى البيان البسيط أو إلى البيان المركب ، وإنما إلى البيان الذى يقوم على التنسيق والهندسة ؛ فالجملة فيه تعادل الجملة ، بل الكلمة تقابل الكلمة ، والفقرة توازى الفقرة : حتى ليتألف من الكلمات والجمل والفقرات لوحة بيانية تتقابل خطوطها ، وتتعادل مساحاتها وتتوازن ألوانها ، كاللوحات التى ترسم على مسطح قسم أولا إلى مربعات ، كيلا ينحرف خط أو تزيد مساحة أو يجور لون .

والزيات يهتم – لتحقيق ذلك – باستخدام ألوان من المحسنات ، ولكن فى مهارة فائقة ، ورشاقة شفافة . وبعض هذه المحسنات يأتى به لتحقيق التناسق الصوتى كالسجع والجناس ، وبعضها يأتى به لتحقيق التناسق المعنوى كالمقابلة والطباق .

وهكذا يحس قارىء مقالة الزيات ، أنه أمام عمل هندسى مصمم مقسم مهندم ، قد اعتنى فيه بالحرف والمقطع والكلمة ، مثل العناية بالجملة والعبارة والفقرة . فلا تثقل كلمة وتخف كلمة ، ولا تطول عبارة وتقصر عبارة ،ولا يوضع جزء من الجملة (نشازاً) دون جزء آخر يقابله ويسانده ، ويكون معه عملا جمالياً أساسه التناسق والتعادل .

وأهم ما يمثل فن المقالة عند الزيات ، تلك المقالات التى كان يفتتح بها أعداد مجلة « الرسالة » والتى جمع أكثرها بعد ذلك فى مجلدات باسم « وحى الرسالة » . وتلك المقالات تتنوع بين أدبية واجتماعية وسياسية ووصفية . ويغلب عليها وفرة العناية بالإطار ، وشدة رعاية جانب الشكل ، حتى ليقل الزاد الفكرى

---

(١) انظر : مجلة الرسالة عدد ١٥ إبريل سنة ١٩٣٥ .

فيها ، ويتضاءل المضمون بها فى كثير من الأحايين . ولكنها تبقى — برغم ذلك — باهرة بإشراق صياغتها ، أخاذة بروعة بيانها ، هذه الروعة التى تجعل منها فى بعض الأحيان شيئاً شبيهاً بالشعر ، وخاصة فى الموضوعات العاطفية والوصفية .

وهذا نموذج « لطريقة البيان المنسق » التى عرف بها الزيات ، تتضح فيه أهم سمات تلك الطريقة التى سلف عنها الحديث . والنموذج جزء من مقال للكاتب بعنوان « أوربا والإسلام » وفيه يقول :

« شيّع الناسُ بالأمس عاماً قالوا إنه نهاية الحرب ، واستقبلوا اليوم عاماً يقولون إنه بداية السلم . وما كانت تلك الحرب التى حسبوها انتهت ، ولا هذه السلم التى زعموها ابتدأت ، إلا ظلمة أعقبها عمى ، وإلا ظلاماً سيعقبه دمار ! » .

« حاربت الديمقراطية وحليفتها الشيوعية عدوتيهما الدكتاتورية ، وزعمتا للناس أن أولاهما تمثل الحرية والعدالة ، وأخراهما تمثل الإخاء والمساواة ، فالحرب بينها وبين الدكتاتورية التى تمثل العلو فى الأرض والتعصب للجنس والتطلع إلى السعادة ، إنما هى حرب بين الخير والشر ، وصراع بين الحق والباطل . ثم أكدوا هذا الزعم بميثاق خطوه على مياه (الأطلسى) ، واتخذوا من الحريات الأربع التى ضمنها هذا الميثاق مادة للدعاية شغلت الإذاعة والصحافة والتمثيل والتأليف أربع سنين كوامل ، حتى وهم ضحايا القوة وفرائس الاستعمار أن الملائكة والروح يتنزلون فى كل ليلة بالهدى والحق على روزفلت وتشرشل وستالين ، وأن الله الذى أكمل الدين وأتم النعمة وختم الرسالة ، قد عاد فأرسل هؤلاء الأنبياء الثلاثة فى واشنطن ولندن وموسكو ، ليدرأوا عن أرضه فساد الأبالسة الثلاثة فى برلين وروما وطوكيو ! . وعلى هذا الوهم الأثيم بذلت الأمم الصغرى للدول الكبرى قسطها الأوفى من الدموع والدماء والعرق ؛ فأقامت مصر من حريتها وثروتها وسلامتها فى (العلمين) سداً دون القناة ، وحجزت تركية

بحيادها الودى سيل النازية عن الهند ، وفتحت إيران طرقها البحرية والبرية ليمر منها العتاد إلى روسيا . ولولا هذه النعم الإسلامية الثلاث لدقت أجراس النصر فى كنائس أخرى » .

« ثم تمت المعجزة وصرع الجبارون ووقف الأنبياء الثلاثة ، على رءوس الشياطين الثلاثة ، يهصرون الأستار عن العالم الموعود ، وتطلعت شعوب الأرض إلى مشارق الوحى فى الوجوه القدسية ، فإذا اللحى تتساقط ، والقرون تنتأ ، والمسابح تنفرط ، والمسوح تنهتك ، وإذا التسابيح والتراتيل عواء وزئير ، والوعود والمواثيق خداع وتغرير ، وإذا الديمقراطية والشيوعية والنازية والفاشية كلها ألفاظ تترادف على معنى واحد ، هو استعمار الشرق واستعباد أهله ! » .

« إذن برح الخفاء وانفضح الرياء ، وعادت أوربا إلى الاختلاف والاتفاق على حساب العرب والإسلام[١] ... » .

(هـ) طريقة المازنى :

وأخيراً فضلت لطريقة المازنى اسم « طريقة الأداء المصرى » ، لأن هذا الكاتب يميل فى أسلوبه إلى أن يؤدى مشاعره وأحاسيسه وأفكاره وانطباعاته ، بروح مصرية ، وبلغة فيها ظلال لغة المصريين . فهو يميل إلى الدعابة والسخرية وإبراز المفارقات ، مما عرفت به الروح المصرية فى تناولها للأشياء ، ثم هو يعمد إلى البساطة واليسر فى التعبير ، ويستخدم — غالباً — الألفاظ الأليفة التى تعودتها الآذان ، ويلجأ إلى العبارات المأنوسة التى ألفتها الألسنة[٢] ، وهو يؤثر من هذه وتلك ماله رصيد نفسى مصرى . وإشعاع شعبى غنى ، ما دامت الفصحى لا تنكرها والعربية السليمة لا ترفضها . بل إنه فى

(١) انظر : مجلة الرسالة . عدد ٧ يناير سنة ١٩٤٦ .

(٢) اقرأ ما كتب « جيب » عن أسلوب المازنى وتطوره فى :

Studies on the Civilization of Islam : Gibb. PP. 283-284.

كلفه بمثل تلك الألفاظ والتعابير ، يوشك أن يجرى جرياً وراء اللفظة الشعبية والعبارة المصرية التى تحاشاها الاستعمال المتفاصح ، حتى ظُن أنها ليست عربية . وفوق كل هذا يكلف المازنى بالمثل الشعبى كما يكلف برسم الصورة المصرية التى تستمد عناصرها من البيئة المحلية ، ومن البيئة القاهرية على وجه الخصوص . والمازنى فى كل ذلك قاصد إلى الأداء بأسلوب فيه ظلال اللغة المصرية ، كما هو قاصد بسخريته ودعابته ومفارقاته إلى الأداء بأسلوب فيه عطر الروح المصرية كذلك . ومن تآزر عطر الروح المصرية وظلال اللغة المصرية فى أسلوب المازنى ، يتحقق ما سميته « بطريقة الأداء المصرى » .

على أننا نجد فى أسلوب المازنى أحياناً بعض الألفاظ الغريبة أو المغالية فى مستوى الفصاحة . وأغلب الظن أنه يستخدم مثل تلك الألفاظ فى معارض السخرية أو إظهار المفارقة أو الإضحاك ، كأن يخاطب متعالياً بقوله « أيها الفطحل » ، وكأن يتحدث عن متحذلق بقوله : « إنه من أبلحهابذة » ، وكأن يقول عن حالة امتلائه « إنه شعر بالكِظّة » .

وبرغم هذا « الأداء المصرى » فى طريقة المازنى ، قد كان — غالباً — لا يتورط فى إهمال قواعد اللغة أو اللجوء إلى الألفاظ أو التراكيب العامية ، وإنما كان يحافظ على الإطار اللغوى الفصيح ، فى قواعده ، وتراكيبه ومفردات ألفاظه ، اللهم إلا ما قد يكون من استعمال للفظة هنا أو عبارة هناك ، حين يفرضها رسم لجو ما ، أو يحتمها تصوير لشخصية معينة ، أو يدعو إليها إيحاء خاص .

وهذا نموذج يصور إلى حد كبير طريقة المازنى ، أو « طريقة الأداء المصرى » وسماتها التى سلف عنها الحديث . والنموذج جزء من مقال للمازنى بعنوان « بين القراءة والكتابة » . وفيه يقول :

« مضت شهور لم أكتب فيها كلمة فى الأدب ، لأنى كنت أقرأ ! والقراءة والكتابة عندى نقيضان ، وقد كنت — وما زلت — امرءاً يتعذر عليه ، ولا يتأتى له ، أن يجمع بينهما فى فترة واحدة . ولكم أطلت الفكر فى ذلك

فلم يفتح الله على بتعليل يستريح إليه العقل ويأنس له القلب . وما أظن بى إلا أن الله جلت قدرته قد خلقنى على طراز « عربات الرش » التى تتخذها مصلحة التنظيم — خزان ضخم يمتلىء ليفرغ ، ويفرغ ليمتلىء ! . وكذلك أنا فيما أرى ؛ أحس الفراغ فى رأسى ، وما أكثر ما أحس ذلك ! فأسرع إلى الكتب ألتهم ما فيها وأحشو بها دماغى ، هذا الذى خلقه الله لى خلقة عربات الرش كما قلت ! حتى إذا شعرت بالكظة وضايقنى الامتلاء ، رفعت يدى عن ألوان هذا الغذاء ، وقمت عنه متثاقلا متثائباً من التخمة ، فلا ينجينى إلا أن أفتح الثقوب وأسح ! وهكذا دواليك ! .

« ولكم قلت لنفسى : أهذا الذى ركبه الله لك يا مازنى بين كتفيك ، رأس كرؤوس الناس أم معدة أخرى ؟ ؟ وأداة نظر وإدراك وتفكير هو أم مخزن يكتظ حيناً ويخلو أحياناً تبعاً لانتقال الأحوال بك ؟ والحق أقول إن الجواب يعييينى ؟ وإذا لم أكن قد ركبت من الوهم شر الحمير ! فالناس فى الأكثر والأعم إنما يعالجون الكتابة لأن فى رءوسهم فكرة أو خالجة ، كائنة ما كانت ، يبغون العبارة عنها والإفصاح بها ، ولست أرى كذلك . ولقد يخيل إلى فى بعض الأحايين أن فى نفسى معنى معيناً ، ويؤكد ذلك عندى ويقرر اعتقاديه ، ما أحسه من جيشان الصدر واضطرابه ، فأذهب ألتمس هذا المعنى أو الخاطر فإذا به قد تبخر ! وإذا بى كابنى حين يجلس إلى جانبى ويحاول أن يقبض على الدخان الذى يتصاعد من سيجارتى ، وأنا أضحك من هذا الذى يحاوله ، وألهو به وأقول إنه يجرب فى عالم المحسوسات بعض ما أعانيه فى عالم المعنويات ! .

« . . . وأحياناً أفعل هذا : أسأل نفسى (أفى رأسك شىء ؟) ، وأعنى بالشىء ماله قيمة ، لا أى شىء على الإطلاق ، فتساورنى الشكوك ، فأنقر بأصبعى على جوانب رأسى كمن يزيد أن يتبين من الرنين مبلغ الخلو! وربما أسفت لأنى لا أستطيع أن أتناول رأسى هذا وأن أقلبه بين كفى وأن أفعل به ما يفعل المرء حين يختبر البطيخ !

« . . . وأمرى مع الكتب أغرب ، كنت فى أول عهدى بها — أى منذ عشرين سنة أو نحو ذلك — أذهب فى أول كل شهر إلى واحد من باعتها فيتقدم إلى العامل سائلا عن حاجتى فأبينها له ، فيرفع رأسه إلى الرفوف ويدور حول نفسه وهو فى مكانه ، ثم يلتفت إلى وعلى شفته — دون عينيه — ابتسامة جهل وغباء ، ويهز لى رأسه أسفاً ؛ فأنحيه عن الطريق وأمضى إلى الرفوف وأجيل عينى فيها وآخذ منها ما يروقنى وأنصرف عن الحانوت بأثقل من حمل حمار ! وأغرق فيها بقية الشهر إلى ما فوق الأذنين ، إن كان فوقهما شىء يستحق الذكر ! » .

« . . . وإنى لأمر الآن بالمكاتب فأشيح بوجهى عنها وأغمض عينى دونها ، ويردنى الكتاب بكرهى فأتركه حيث يقع ، وأهمله الأسابيع والشهور ، وإذا فتحته اكتفيت بأن أعبره تزجية للوقت ، ولم أبال من أى موضع بدأت ، وسيان عندى أن أقرأه من أوله إلى آخره ، أو من آخره إلى أوله ، أو أن لا أقرأه . وقد تعاودنى الحمى القديمة ، ويتأوبنى الحنين الماضى إلى الكتب ، فأدافع نفسى عنها ما استطعت ، فإن عجزت وغلبت على أمرى ، طاوعتها على حذر وسايرتها متحفزاً ، وذهبت أتخير لها الكتب وأنتقيها . ومهما يكن من الأمر ، فلست الآن ذلك الذى كان كأنما يعبد منها دُمى وأصناماً ، ولقد غنمت أول فرصة سنحت فبعتها جملة وتحريت بعد ذلك أن أزداد جهلا ! » .

« ولكن الزامر يموت وأصابعه تلعب ! كما يقول المثل العامى . وللعادة حكم ! لا يقوى المرء كل حين على مغالبته ، والنفس لا تطاوع المرء دائماً على ما يريدها عليه من الجمود والتبلد . وقد يزعج المرء أن يرى نفسه يقضى أيامه بطين الجسد وحده ، أو يموتها على الأصح ؛ فإن من الموت أن يستحيل الإنسان جثة خامدة المتقد لا ينقصها إلا الرمى . وما لا يصح سلوى ومتعة قد يصلح دواء ، وعسير على من تعود أن يحس الحياة بأعصابه العارية أن

يروض نفسه على التبلد ويخلد إلى الركود ، فلا عجب إذا كنت أقبل على المطالعة حيناً بعد حين[١] » .

٢ ــ الخطابة وازدهارها :

توفرت للخطابة في هذه الفترة عوامل عديدة دفعت بها أشواطاً في سبيل الرقي ، حتى تجاوزت مرحلتي الانتعاش والنشاط إلى مرحلة التألق والازدهار . وبرغم أن أهم أنواع الخطابة في هذه الفترة كانت الأنواع السياسية والقضائية والدينية والاجتماعية ــ وهي الأنواع التي عرفت من قبل ــ فقد ارتقى كل نوع من تلك الأنواع رقيا ملحوظاً بما أتاحت له ظروف تلك الفترة من عوامل الرقي ووسائل الازدهار .

أما الخطابة السياسية ، فقد أتيح لها هذا الشعور الشديد بالحرية ، والاعتزاز البالغ بالأوضاع الديمقراطية ، مما أعقب ثورة سنة ١٩١٩ . كما أتيح لها النشاط السياسي الزائد ، والصراع الحزبي العنيف ، مما أعقب نيل البلاد للاستقلال الشكلي ، وفوزها بالدستور الشهيد ، ثم فتحها للبرلمان المضطهد ، وغرقها في الحزبية المتناحرة[٢] .

وقد كانت كل هذه العوامل مما منح الخطابة السياسية مزيداً من النشاط ومزيداً من التجويد ، حتى ازدهرت في المجالين الرسمي وغير الرسمي كما لم تزدهر من قبل .

ففي المجال الرسمي ــ الذي كان يتمثل في البرلمان ــ كانت الخطابة السياسية وسيلة الحكومة لبسط خطتها والإقناع بسياستها والدفاع عن موقفها وكسب الثقة بها . كما كانت الخطابة أيضاً وسيلة المعارضة ضد الحكومة ،

---

(١) انظر : قبض الريح للمازني ص ٥ وما بعدها .

(٢) انظر : المقال رقم ١ من المقالات الممهدة لدراسة الأدب في هذا الفصل وعنوانها « بين الروح الوطنية والاتجاهات الحزبية » .

فى تفنيد ما ترسم من خطة ونقض ما تتخذ من سياسة وإضاعة ما تنال من ثقة[1] .

وفى المجال غير الرسمى — وهو أفسح المجالات — كانت الخطابة السياسية من أقوى وسائل الأحزاب فى كسب الأنصار وهزيمة الخصوم ومحاولة الوصول إلى الأهداف . فالحزب غير الحاكم ، كان يعقد الاجتماعات السياسية ، ويقيم المؤتمرات الشعبية ، ليعرض أخطاء الحكومة ، ويبسط أهدافه فى السياسة ، ويسرد وعوده إذا حكم . كل هذا على ألسنة الخطباء المحاولين لكسب الجماهير بالكلمة المنطوقة الآسرة[2] .

وفى كثير من الأحيان كان يحاول خطباء الحزب الحاكم — أو الأحزاب الحاكمة — أن يدافعوا عن سياسة الحكومة ، وأن يبرروا مسلكها ، ويسندوا وضعها ، كما كانوا يحاولون تضخيم أخطاء خصومهم ، وتشويه مسلك معارضيهم ، كل هذا فى مؤتمرات واجتماعات ، تصل أحياناً إلى حد الطواف بالبلاد والتوجه بالحديث إلى الجماهير ، التى إن لم تحتشد حشدتها السلطات قسراً ! !

ومن هنا ازدهرت الخطابة السياسية وأصبحت من أهم الأسس التى يقوّم عليها الساسة ، ويوزن بها رجال الحكم ، حتى ليكون قسط كبير من نجاحهم والتفاف الجماهير حولهم راجعاً إلى قدرتهم الخطابية .

غير أنه يلاحظ أن هذا النوع من الخطابة كان يعتمد غالباً على تجميل الصياغة وإحسان الأداء ، وقوة التلاعب بعقول الجماهير ، عن طريق التأثير الحسى والتحايل اللفظى . فكان الخطباء السياسيون — فى الأعم الأغلب — أحد رجلين : الأول رجل حكم ، يبسط خططاً لا ينفذ منها إلا أقل من القليل ،

---

(١) انظر : مضابط مجلس النواب منذ افتتاح البرلمان فى ١٥ مارس سنة ١٩٢٤ إلى سنة ١٩٣٩ . وانظر : أيضاً ما يورده عبد الرحمن الرافعى فى كتابه فى أعقاب الثورة المصرية جـ ١ ، ٢ ، ٣ .

(٢) اقرأ : فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى : جـ ١ ، ٢ ، ٣ .

ويعطى وعوداً لا يوفى من بينها إلا بالنزر اليسير . وكل همه أن يدافع عن وضعه ووضع حكومته بالحق حيناً وبالباطل فى كثير من الأحايين . والثانى رجل معارضة ، غايته أن يزحزح الحكومة القائمة ، وهدفه أن يسقط الحزب الحاكم ، وذلك لكى يثبت حزبه وتتولى الحكم جماعة من فريقه . وكان ذلك كله يبعد بالخطابة السياسية كثيراً عن دقة الصدق ونبل الهدف ، ويدنيها أحياناً من خداع البهرج وتضليل الشعوذة . ومن هنا كانت أهم أدواتها هى تلك الأدوات المتصلة بإثارة العواطف ، وأبرز سماتها هى تلك السمات المرتبطة باللعب بالمشاعر . فكانت تعتمد قبل كل شىء على العبارة الرنانة والجملة المنغومة واللفظة التى ترتبط بمعناها مشاعر الجماهير ، كألفاظ الاستقلال والحرية ، والدستور والديمقراطية . والبرلمان والشعب . والجهاد والاستشهاد ، وما إلى ذلك .

هذا وقد كان أبرع الخطباء السياسيين فى أوائل تلك الفترة : خطيباً عرفناه فى الفترة السابقة من أبرز خطباء الجمعية التشريعية ، ثم أحد زعماء الثورة المصرية التى ختمت بها تلك الفترة ، هذا الخطيب هو سعد زغلول ، الذى وصل الى الذروة فى الخطابة السياسية — بالمفهوم الذى كانت تعنيه السياسة فى ذلك الحين — فقد عرف بقدرة فائقة على التأثير وكسب المواقف عن طريق الكلمة الملقاة فى الجموع [١] ، وعرفت له وسائل فريدة فى هذا الشأن ، تشخص فى جملتها أهم سمات الخطابة السياسية فى ذلك الوقت . وقد اعتبر سعد لذلك النموذج لخطباء السياسة ، حتى إن معظم الخطباء السياسيين بعده قد تأسوه ، وبلغ ببعضهم الافتتان به أن قلدوه حتى فيما عيب عليه من خصائص لا تتفق والخطابة الممتازة . فقد كان سعد مثلا يقطع الجمل إلى كلمات أو تراكيب يقف على آخر كل منها بالحركة [٢] ، فجاء بعض الخطباء

---

(١) انظر : سعد زغلول لعباس العقاد ص ٥٧٥ وما بعدها .

(٢) يعلل العقاد ظاهرة التقطيع عند سعد بأنه كان لا يريد أن يفوه إلا بالكلمة المعينة دون سواها . كما يعلل ظاهرة الوقوف على أواخر الكلمات بالحركة ، بأن سعداً كان منذ صغره محباً =

السياسيين بعده وساروا على الطريقة نفسها . وكان سعد كذلك يوشى خطبه بالسجع ، وخاصة الخطب المعدة ، فجاء بعض المفتونين بسعد وطريقته ونهجوا النهج نفسه ، بل بالغوا فيه كثيراً . ونجد صورة لذلك فى خطب مصطفى النحاس التى كان كثير منها أجزاء جمل — أو كلمات — مقطعة ، يسيطر عليها سجع فيه كثير من التكلف والافتعال .

وكان من أنبه الخطباء السياسيين — بعد سعد — مكرم عبيد ، الذى كان من أهم خصائص خطبه ، اللجوء إلى الاقتباس من القرآن الكريم . وقد كان مكرم فى ذلك ماهراً أشد المهارة ، حيث كان مسيحياً شأنه ألا تكون له صلة بالقرآن الكريم ، فاستشهاده بكتاب الإسلام الأول واقتباسه منه ، يجذب إليه مشاعر الجماهير المسلمة الغفيرة ، ويحملها على الإعجاب بثقافته وسماحته وأخوته !! . وقد كان مكرم يتأسى هو الآخر خطى سعد فى السجع ، وكان يلتزم هذا السجع فى بعض خطبه التزاماً ، ويتفنن فيه تفنناً ، حتى ليجعل بين السجعات الرئيسية سجعات فرعية ، ولكن ذلك كله مع ذكاء وفن ومهارة ، تبعد به كثيراً عن المزالق التى تورط فيها بعض من قلدوا سعداً دون أصالة .

وفى النصف الثانى من تلك الفترة ، ومع نشأة جيل جديد من السياسيين ، نجد طائفة من الشباب تلمع فى ميدان الخطابة السياسية ، ولا تلتزم طريقة سعد ولا طريقة السياسيين القدماء عموما ، فى الميل إلى إثارة العاطفة والتلاعب بالمشاعر ، والجنوح إلى المحسنات التى فى مقدمتها السجع ؛ وإنما تميل هذه الطائفة من الشباب كثيراً إلى مخاطبة العقول والإشارة إلى التاريخ ، وخاصة تاريخ الثورات والحركات السياسية الناهضة ، كما تعمد إلى بسط الحقائق السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، كل ذلك فى دقة ووضوح وترسل ،

= للامتياز كارهاً للرياء ، فكان فى وقوفه بالحركة مظهراً — منذ صغره — لتمكنه من قواعد الإعراب ، ومعبراً عما فى طبيعته من كره للرياء ، الذى يلجأ إليه البعض حين يسكن ليسلم ويستر الجهل ويرائى بالعلم .

انظر : سعد زغلول للعقاد ص ٥٨٠ ، ٥٨٣ .

دون إغفال لجوانب الحرارة العاطفية والتدفق الخطابى الآسر . وكان يمثل هذا النوع أحمد حسين وفتحى رضوان .

وإذا كانت الخطابة السياسية قد ازدهرت ازدهاراً مشوباً بكثير من العيوب التى فرضتها روح الفترة — وهى روح الصراع السياسى — فإن الخطابة القضائية قد ازدهرت ازدهاراً خالصاً ، وارتقت رقياً سامياً ، حتى اكتملت أهم مقوماتها ورست أقوى دعائمها ، وأصبحت منذ تلك الفترة من جملة التقاليد القضائية الرائعة .

وقد تضافرت عوامل مختلفة ، على منح الخطابة القضائية هذا المستوى الرفيع . وكان فى مقدمة هذه العوامل ، استقرار تقاليد القضاء الوطنى بعد استكمال مراحله وسيره نحو تمام تمصيره ، ثم ظهور جيل من رجال القضاء الممتازين — بعد جيل الرواد — يجمع إلى الثقافة القانونية المستوعبة قدرة بيانية وخطابية رائعة ، وذلك لما لهم من صلة وثيقة بالتراث العربى وعيون أدبه . كذلك كان من أهم العوامل التى منحت الخطابة القضائية الازدهار والرقى فى تلك الفترة ، ما كان من ممارسة رجال القضاء لعدد من القضايا الكبرى ، التى خلفتها طبيعة المرحلة ، بما حفلت به من معارك سياسية ووطنية[1] . فقد

---

(١) مثل قضية « السردار » ، التى اغتال فيها بعض الشباب الوطنى المتحمس « السيرلى ستاك» « سردار » الجيش المصرى ، وحاكم عام السودان فى ١٩ نوفمبر سنة ١٩٢٤ ، بينما كان عائداً من مكتبه فى وزارة الحربية إلى بيته فى الزمالك ، حيث أطلق عليه الرصاص من هؤلاء الشبان الذين كانوا يكمنون له فى سيارة بشارع إسماعيل أباظة ، مما أدى إلى وفاته فى اليوم التالى ٢٠ نوفمبر . وقد قدم المتهمون إلى المحكمة فقضت فى ٧ يولية سنة ١٩٢٥ بالإعدام شنقاً على ثمانية هم : عبد الفتاح عنايت ، وعبد الحميد عنايت ، وإبراهيم موسى ، ومحمود راشد ، وعلى إبراهيم ، وراغب حسن ، وشفيق منصور ، ومحمود إسماعيل ، كما قضت بالحبس سنتين على تاسع هو : محمود صالح . ثم استبدل حكم الإعدام بالنسبة للأول ، وجعل الأشغال الشاقة المؤبدة ، ونفذ فى الباقين . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ١ ص ١٨٣ وما بعدها وص ٢٢٦ .

ومثل قضية « الاغتيالات السياسية » التى اتهم فيها جماعة من الشباب الوطنى — من بينهم أحمد ماهر ومحمود فهمى النقراشى — بما كان يصاب به بعض الإنجليز من اغتيالات فى أعقاب =

كانت هذه القضايا فرصة للقضاء المصرى ليمارس عمله على مستوى رفيع . وكانت الخطابة القضائية من أهم وسائل القضاء فى تلك القضايا ، حيث كانت سلاح المعركة للادعاء والدفاع على السواء .

وقد كانت الخطابة القضائية فى تلك الفترة تعتمد كثيراً على قوة الحجة ، ودقة الفهم للنصوص ، وبراعة التفسير للمواد ، وسعة الإلمام بالقانون ، ووفرة الاطلاع على التاريخ. هذا بالإضافة إلى إحكام العبارة وجمال الصياغة وروعة التصوير وقوة التأثير . كذلك كانت أميل إلى الترسل وأبعد عن المحسنات ، بخلاف ما كانت عليه الخطابة السياسية ، وخاصة عند سعد ومن حاكوه .

وقد تألق من بين الخطباء القضائيين عدد وفير من أمثال : أحمد لطفى وصبرى أبو علم وعبد الرحمن الرافعى ومكرم عبيد ووهيب دوس .

= ثورة ١٩١٩ ، وقبل استقرار الأمر للوفد سنة ١٩٢٤ ، وقد كان تدبير تلك القضية والقبض على المتهمين بعد قتل السردار ، وذهاب وزارة سعد ، ومجىء زيور الذى مكن للإنجليز كثيراً . وقد حكم فى هذه القضية سنة ١٩٢٦ وبرىء أكثر المتهمين . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ١ ص ٢٦٠ وما بعدها .

ومثل قضية الأمير سيف الدين التى كانت فى عهد محمد محمود ، والتى اتهم فيها النحاس سنة ١٩٢٨ باستغلال مركزه واتفاقه – وهو محام – على نيل أتعاب باهظة لقاء رفع الحجر عن الأمير ، وكان ذلك الاتفاق فى فبراير سنة ١٩٢٧ ، قبل تولى النحاس الحكم بشهور ، وكان – كما يقال – يتوقع رياسة الوفد والوصول إلى السلطة . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ٤٦ ، ٤٧ ، ٧٥ .

ومثل قضية « البدارى » التى كانت فى عهد صدقى سنة ١٩٣٢ ، والتى اتهم فيها اثنان من المواطنين بقتل مأمور مركز البدارى انتقاماً منه لما ارتكبه من فظائع وحوادث تعذيب ضد بعض الأفراد . وقد وصمت محكمة النقض – برياسة عبد العزيز فهمى فى هذه القضية – رجال البوليس حينذاك ، بأنهم قد أتوا من الأعمال ما هو إجرام فى إجرام مما يدعو المرء إلى الثورة والانتقام . انظر : فى أعقاب الثورة المصرية للرافعى ج ٢ ص ١٧٥ .

وأما الخطابة الدينية فقد ازدهرت ازدهاراً رائعاً ، ولمع فى ميدانها طائفة أسهموا فى الحياة العامة بخطبهم الدينية إسهاماً عظيماً ، بل أرسوا تقاليد جديدة للخطابة الدينية ؛ حيث جعلوها تقرب من الفكر الصحيح ، وتدنو من المنطق العلمى ، وتمتزج بالثقافة الواسعة . هذا إلى جانب البيان المشرق والعاطفة الجياشة والتدفق الأخاذ والروحية الشفافة .

وقد كانت هناك أسباب عديدة أدت إلى ازدهار الخطابة الدينية فى تلك الفترة ، ومن أهم تلك الأسباب تقدم التعليم الدينى تقدماً ملحوظاً ، بسبب إصلاح الأزهر والاهتمام بالدراسات الدينية فى عدد من المعاهد العالية غير الأزهر[1] . كما كان من تلك الأسباب ، تقدم الحياة الأدبية عموماً ؛ واتجاه أعلامها — وبخاصة فى النصف الأخير من تلك الفترة — إلى الموضوعات الإسلامية ؛ ثم اهتمام بعض الصحف بالمناسبات المتصلة بالإسلام ؛ واستكتاب كبار الأقلام فى هذه المناسبات . فهذا كله قد فتح للخطباء الدينيين آفاقاً جديدة وأمدهم ببيان حى ؛ ووجه أسلوبهم الخطابى وجهة أرقى .

على أنه كان من أهم أسباب تقدم الخطابة الدينية وازدهارها فى تلك الفترة — فوق كل ما تقدم — تأليف عدد من الجمعيات الدينية ؛ التى كانت لها بدايات طيبة فى التوجيه الدينى والتعبئة الروحية ، والتى كانت الخطابة من أهم أدوات القائمين عليها فى تحقيق ما يقصدون من أهداف .

وقد لمع من بين الخطباء الدينيين فى تلك الفترة عدد من الشيوخ المتأدبين المستنيرين كالشيخ المراغى والشيخ شلتوت . كما لمع عدد من القائمين على بعض الجمعيات الدينية ، ووصل بعضهم إلى حد طبع كثيرين بطريقته وخصائص أسلوبه .

وكان من أهم مميزات الخطابة الدينية فى تلك الفترة ابتعادها نهائياً عن المحفوظ من المواعظ والمكرور من القوالب ، ثم اتجاهها إلى ربط الدين

---

(١) مثل : القضاء الشرعى ودار العلوم وكلية الحقوق .

بالدنيا ، وعدم الفصل بين الإسلام والسياسة ، ثم محاولة إبداء الرأى فى أكثر القضايا الوطنية والقومية ، ومعظم المشكلات المعاصرة من دستورية واقتصادية وسياسية ، والبحث لذلك كله عن سند من الإسلام أو رأى فى كتاب الله أو سنة رسوله أو مأثورات السلف . هذا من ناحية الموضوعات ، أما من ناحية الأسلوب ، فكان — فى جملته — أسلوباً مترسلا جيداً ، يجنح كثيراً إلى الاقتباس من القرآن والحديث ، وإلى الاستشهاد بأخبار النبى والصحابة والسلف الصالح ، ويعتمد فى جماله على الجزالة العربية ، والجملة القرآنية ، والبيان الذى عرفناه عند خطباء الإسلام فى عهود الازدهار . هذا مع التدفق والجيشان والحرارة العاطفية ، وخاصة عند بعض زعماء الجمعيات الدينية الذين كانت الخطابة من أبرز مقومات شخصياتهم وأهم وسائل دعوتهم .

وأما الخطابة الاجتماعية ، فقد ازدهرت هى الأخرى ، نتيجة لنمو المجتمع وازدياد مشكلاته وتعدد قضاياه ، وخاصة بعد الاستقلال وتغلب التيار الفكرى الغربى ، ثم نتيجة لتقدم الثقافة وإنشاء عدد غير قليل من الجمعيات والهيئات التى تعنى بشئون المجتمع وتهتم بإصلاحه ، كالجمعيات المتصلة بقضايا الريف أو شئون المرأة ، أو دعوات البر ، وما إلى ذلك .

وقد ، كانت هنالك قضايا كثيرة تشغل الأذهان ، وتتبارى الألسن فى نقاشها عن طريق الخطابة الاجتماعية . وكان فى مقدمة تلك القضايا : قضية المجتمع بين المحافظة والتقليد ، وقضية المرأة بين البيت والعمل ، وقضية الإصلاح وأهم وسائله ، والنهوض وأنجع طرائقه ، وما إلى ذلك من قضايا اجتماعية .

وقد لمع فى ميدان الخطابة الاجتماعية طائفة ممن اتجهوا إلى الإصلاح الاجتماعى ، وكانت لهم قدرات خطابية ساعدتهم على توصيل أفكارهم إلى الآخرين . وكان فى مقدمة هؤلاء الأستاذ محمد توفيق دياب ، الذى كان يمثل الخطيب النموذج فى ذلك الحين . حيث كانت تجتمع فيه مقومات الخطيب البارع موهوبة ومكتسبة ، من لسن وحسن بيان ، إلى سعة فى الثقافة واحتفال

كبير بالأداء . فقد كان يعنى كثيراً بالوقفة والحركة والإشارة وحسن التنغيم ، حتى كان فى بعض المواقف أشبه بممثل يؤدى دوراً ، منه بخطيب يلقى حديثاً . وكان كل ذلك مناسباً للمزاج الفنى للعصر الذى كان يعجب أشد الإعجاب بتمثيل يوسف وهبى وما فيه من صنعة وجلجلة .

على أنه فى الجزء الأخير من تلك الفترة ظهرت طائفة من الخطباء الاجتماعيين يعتمدون على المنطق الهادئ أكثر من الاعتماد على البيان الجزل ، ويجنحون إلى التأثير فى الفكر أكثر مما يهتمون بالتأثير فى الوجدان ، ويفضلون لغة الأرقام وبسط الحقائق ، على لغة الشعر والتحليق فى الخيال . وقد كان من ألمع الخطباء الاجتماعيين الذين سلكوا هذا المسلك إبراهيم سلامة ومظهر سعيد ، اللذان قد جمعا إلى المضمون الفكرى والمنهج العلمى قدرة بيانية فائقة وتدفقاً خطابياً آسراً .

وقد أدى اتصال هذا النوع من الخطابة اتصالا مباشراً بشئون الناس وأمور حياتهم اليومية ، إلى جنوح بعض الخطباء الاجتماعيين إلى التعبيرات الشعبية والاستعمالات العامية ، فجاءت خطبهم أقرب إلى لغة الشعب ، مما يمكن أن تسمى معه « بالخطابة الشعبية » أى التى تقال بلغة الشعب وتعكس روحه . وقد كان فارس هذا الميدان فكرى أباظة .

هذا ، وقد نشط فى تلك الفترة لون الخطابة الحفلية . وهو ما كان يلقى فى حفلات التكريم والتأبين والاستقبال والتوديع ، وما إلى ذلك من مناسبات تدور حول شخص أو أشخاص ، ولاتتصل بالجماعة اتصالا مباشراً . وهذا اللون من الخطابة قد عرف هو الآخر من قبل ، ولكنه نشط فى هذه الفترة التى يساق عنها الحديث ، نتيجة للتقدم الاجتماعى ومراعاة كثير من التقاليد والمواضعات الراقية ، ثم نتيجة كذلك للصراع الذى كان طابع ذلك العصر ، وكان من نتائجه ظهور زعامات ورياسات عديدة . فكان أعوان تلك الزعامات والرياسات يتلمسون الفرص تلمساً لإظهار الحفاوة بهذا الزعيم أو ذاك

الرئيس . ومن وراء ذلك تكون الدوافع السياسية والحزبية وتتأجج الصراعات التى كانت تحكم ذلك العصر .

وقد كان هذا اللون من الخطابة يحكمه — غالباً — أمران رئيسيان : الأول طبيعة الموقف ، والثانى طبيعة الشخص الذى يدور حوله الحفل ، أما طبيعة الموقف فكانت تجعل من الخطبة خطبة مدح أو رثاء مثلا ، إذا كان القول فى مقام تكريم أو تأبين . وأما طبيعة الشخص الذى يدور حوله الحفل فكانت تلون الخطبة كثيراً بلون فنه أو طبيعة عمله ، فإذا كان من أهل السياسة صبغت الخطبة — مهما كان الموقف — بلون سياسى ، وإذا كان من رجال الأدب خاضت الخطبة كثيراً أو قليلا فى أمور الأدب ، كل ذلك علاوة على كونها أساساً خطبة تكريم أو تأبين . وعلاوة أيضاً على كون قائلها من أهل السياسة والأدب أو من غير هؤلاء وهؤلاء .

وهكذا كانت الخطبة الحفلية تأخذ طابعاً خاصًّا تمتزج فيه — غالباً — عدة خصائص من أنواع مختلفة من الخطابة ، وإن كان يغلب عليها طابع الموقف قبل كل شىء ، هذا الموقف الذى يفرضه موضوع الحفل .

وكان خطباء المحافل هم خطباء السياسة والقضاء والاجتماع . بالإضافة إلى رجال الأدب الذين كانوا يسهمون فى كل هذه الأمور أو فى أكثرها بأوفى نصيب .

ومن أمثلة الخطابة السياسية تلك الخطبة التى قالها سعد زغلول فى حفل أعضاء مجلس الشيوخ ، الذى أقامه له هؤلاء الأعضاء بعد انتخابهم لأول مرة سنة ١٩٢٤ ، والتى يقول فيها :

« أيها السادة شيوخنا الكرام : أشكر حضراتكم على هذه الحفلة المملوءة وقاراً ، وعلى هذا التكريم الجامع لأسباب البهجة والسرور ، وأشعر فى نفسى بخجل شديد عندما أتصور أن شخصى الضعيف هو موضوع هذا الاحتفال الشائق ، وأنه المعنى بمدح خطبائكم والمقصود من ثنائكم ، اعتقاداً منى أنى دون ما تصفون . ولا شك أنكم تغرفون لى من بحار فضلكم ، وأنكم

إنما تنظرون إلى بالنظرة العاطفة ، لا بالنظرة الكاشفة . جزاكم الله أحسن الجزاء ، وأقدرنى على أن أستحق هذا الثناء .

« وبعد فإنى أهنئكم من كل قلبى بالثقة التى اكتسبتموها من البلاد .. لأن تؤلفوا مجلس الشيوخ فى أول برلمان فى بلادنا على الطراز الحديث . وأعد نفسى سعيدة بأنى أول وزير مصرى لحكومة دستورية ، تستمد قوتها من إرادة الشعب وتستند فى بقائها على ثقة نوابه ...

« ستصبح هذه المبادئ بعد يوم واحد نافذة المفعول فينا ، ويصبح أمر الكل للكل ، ويشعر كل مصرى أن حياته وحريته وشرفه وماله وولده ، كل ذلك ، تحت حماية القانون ، وأن على القانون حارساً قوياً أميناً هو البرلمان ، وأن البرلمان تحت حراسة أمة يقظة ، والكل فى ذمة الله وعنايته .

« بعد يوم واحد تجد الوزارة نفسها مسئولة أمام نواب البلاد ، وأن عليها أن تبرر أعمالها العامة أمامكم ، كما تبررها أمام ضمائرها الخاصة ، وتشعر من جهة أخرى بخفة ثقل المسئولية الملقاة عليها ؛ لوجود قوة بجانبها تقاسمها هذه المسئولية ، كما تشاطرها النظر فى إدارة أمور البلاد .

« بعد يوم واحد يحل احترام الحكومة محل الخوف منها ، ويشتد القرب منها بعد البعد عنها ؛ إذ يستيقن الكل أنها ليست إلا قسماً من الأمة تخصص لخدمتها العامة ، حسب القانون والمبادئ الديمقراطية ، وأن لكل واحد حصته فيها مباشرة أو بالواسطة ، فيبذل الكل جهودهم فى معاونتها على القيام بمهمتها الخطيرة .

« وأكبر هذه المهمات شأناً وأخطرها قدراً وأشغلها لعقلى ولبى ، هى مهمة الاستقلال التام لمصر والسودان . . . يتلو هـذه المهمة مهمة القيام بالإصلاحات الداخلية ، وحل ما عقده الماضى من المشكلات ، وتذليل ما أقامته السياسات من العقبات فى طريقنا . وما هذا بالهنات الهينات .

« ... فعلى الذين يحملهم فرط الحب للبلاد على تعجلنا أن يتريثوا بنا ويتمهلوا ، لأن طبيعة الأشياء تأبى الطفرة . ولكل شيء وقته ووسائله ، وعليهم أن يعتقدوا كل الاعتقاد أن هناك عقولا مشغولة بهذه المهام ، وعزائم معقودة على معالجتها ، وأن التأخير فيها ليس قصوراً أو تقصيراً ، ولكنه جرى مع الطبيعة على حكمها . وليتأكدوا أننا نزداد كل يوم قوة فى الإرادة ، ومضاء فى العزم ، وثباتاً فى الخطة ، وغيرة على الصالح العام . فليصبروا ، إن الله مع الصابرين . وليثقوا بنا ، إننا لا نقصد إلا خيرهم ، ولا نفتر طرفة عن خدمتهم ، ولا نترك فرصة تمر حتى ننتهزها لبلوغ المراد . حقق الله أملنا ، ووفقنا جميعاً إلى الرشاد[1] » .

ومن أمثلة الخطابة الاجتماعية تلك الخطبة التى قالها توفيق دياب بعنوان : « الشباب المصرى خيوط الحاضر ونسيج المستقبل » والتى منها قوله :

« ... لا رجاء فى أمة إلا أن يكون لها إيمان ، ولا فى شباب أمة إلا أن يكونوا مؤمنين .

« وليس المهم كيف تؤمن ، وإنما المهم أن تؤمن . نعم ، ولكن تؤمن بماذا ؟ تؤمن بشيء أنت دونه وتريد أن تسمو إليه ، تؤمن بقوة تستعين بها على ضعفك ، تؤمن بباعث عظيم من بواعث الأمل وبواعث العمل ، تؤمن بمثل من الأمثلة العليا تريده لنفسك فرداً ولأمتك جماعة ، تؤمن بمثل عال من الشجاعة يصونك من التذلل والخور ، تؤمن بمثل عال من الكرامة يصونك عن كل مهين وخسيس .

« أما أنا فواحد من الذين يؤمنون بالقوة العظمى التى تجمع الصفات الحسنى فى اسم الله . وإيمانى به إيمان الضعيف بالقوى ، ولكن حين أستمد منه القوة أحس كأنى ارتفعت فوق المناعم والمتاعب ، وفوق الفقر والغنى ،

---

(١) اقرأ هذه الخطبة فى : آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع وترتيب إبراهيم الجزيرى ج ١ ص ٩١ — ٩٣ .

وفوق الإخفاق والنجاح ، بل فوق الموت والحياة ، لأنى ارتكنت إلى العمد الباقى .

« . . . ليس مؤمناً بالله من لا يؤمن بالوطن ، أليست مصر كبرى أنعمه عليكم ؟ أجرى فيها كوثره . وأسبغ عليها رزقه ، وكساها من جماله ، وجعل لها السبق فى الأولين ليلحق بها المتخلفون ، وامتحنها فى الحاضرين بمحنة التخلف لتنهض فتلحق السابقين ؟ . . . إن من جحد نعمته ، وعق كنانته ، واتخذها سخرية ولعباً ، فهو بربه من الساخرين »[١] .

ومن أمثلة الخطابة الحفلية الخالصة — التى راعت الموقف فحسب — خطبة مكرم عبيد فى حفل تأبين سعد زغلول ، والتى يقول فيها :

« إذن فقد مات سعد . وهذه الحفلة الحافلة هى حفلة الزعيم فى موته . إى وربى وحفلته الأولى ! . وهذه الجموع الحاشدة قد جاءت لتسمعه خطيباً محدثاً . لا وربى ، بل حديثاً يُروى !. وهذه العيون اللوامع قد ألهبها بريق ناظريه. لا وربى . بل حرقة الذكرى !. وهذا السكون. وهذا الخشوع ، وهذا الجلال، إن هى إلا مظاهر العزة والعظمة للعزيز العظيم فينا . لا وربى، بل ضريبة الموت فرض على كل مصرى أن يؤديها مرة بعد أخرى !. فقد مات من كان حياً فى كل قلب وأصبحت حياته شيئاً يُتلى !. وقد سكن من كان ناطقاً فى كل لسان ، وأصبح الكلام فيه دمعاً يُزْجَى .

« لقد دارت دورة الشؤم فشاءت أن أرثى سعداً باكياً نائحاً ، وقد اعتاد لسانى ألا يذكره إلا شادياً صادحاً . فسامحونا إذا ألح بنا الألم فضاقت عنه مآقينا ، فقد حرمنا حتى سلوة البكاء عليه فى منيته ، وحتى نظرة الوداع إلى جثته ، وحتى خطوة التشييع فى رحلته[٢] ، وقد كان والله يحنو على أشخاصنا فى محنته ، ويبكى على أمراضنا فى رحمته ، ولا يبغى بنا بديلا فى غربته[٣] .

(١) اقرأ نص هذه الخطبة فى جريدة الجهاد عدد ١٠ فبراير سنة ١٩٣٤ .

(٢) يشير الخطيب إلى أنه كان خارج البلاد وقت موت سعد ودفنه .

(٣) يشير الخطيب إلى ما كان من زمالته لسعد حين نفى إلى سيشل سنة ١٩٢١ .

« إذن وقعت الواقعة التى طالما هادنا عليها القدر . وانتزع الموت فى لحظة من ضنت به الأجيال متعاقبة ، وتعبت فى صنعه وصوغه العظائم والعبر . فكان لها عوناً على الدهر ، وكان هو المدّخر . إذن فقد نفذ السهم وحم القدر . ذلك الذى كنا إلى الأمس نتادى به ، إذا انطلق السهم إليه ارتد وانكسر . وإذا التطم الموج بصخره عج وانحسر . وإذا امتدت إليه يد الحوادث ارتد القدر . عجبا هل تطاول القبر إلى مكان فوق هامات البشر ؟. أم أن تلك العظمة الشامخة لما لم تجد علواً ترتفع إليه قد تواضعت فتدانت حتى ذلك المستقر ؟ . سبحانك ربى ، بل أردت فقدرت ، فمنك الوجود ، وإليك المفر »[1] .

ومن نماذج الخطب التى لُونت بلون المقول فيه ، فأخذت طابعاً موضوعياً خطبة طه حسين فى حفل تكريم العقاد الذى كان قد أقيم له سنة ١٩٣٤ بمناسبة نظمه « النشيد القومى »[2] . وهى الخطبة التى بايع فيها طه حسين العقاد بإمارة الشعر ، وفيها يقول :

« . . . نحن حين ندرس الشعر مضطرون إلى أن ندع ميولنا وأهواءنا وعواطفنا ، وإلى أن نحكم عقولنا وذوقنا وحده ، ونحن إذن من هذه الناحية بخلاء بالمدح ، بخلاء بالثناء ، لا نقدم المدح إلا بمقدار ، ولا نثنى إلا بشئ كثير من الاحتياط ؛ لأننا نزعم أننا أمناء على الفن ، وأن النقد يضطرنا إلى أن نتجنب الغلو والإسراف . ومع هذا فإنى أريد أن أكون منصفاً مسرفاً فى الإنصاف إن صح هذا التعبير ، وأريد أن لا أتحرج فى المدح أو الثناء ،

---

(١) اقرأ نص هذه الخطبة فى : عبرات الشرق على الزعيم سعد زغلول ، جمعه البحيرى ص ٢٧٨ .

(٢) كان هذا الاحتفال فى مسرح حديقة الأزبكية مساء الجمعة ١٩٣٤/٤/٢٧ ، وكان برئاسة رئيس الوفد . وكان طه حسين فى تلك الفترة يكتب فى صحف الوفد نتيجة للوفاق الذى كان بين الأحرار والوفد ، والتكتل لمقاومة صدقى . انظر : العقاد — دراسة وتحية — ص ٢٢٧ .

ولكنى على كل حال أعلن إليكم راضياً سعيداً أنى مضطر أن أثنى على العقاد الشاعر من غير تحفظ أو احتياط .

« لنا نحن النقاد مع العقاد مواقف ، يالها من مواقف ، نختصم فيها حول المعنى اختصاماً مرهقاً عنيفاً ، ونختصم معه فى اللفظ اختصاماً نضيق نحن به ويضيق به الناس ، ولكننا حين نختصم معه فى معنى أو لفظ ، أو حين نشتط عليه فى النقد ، لا نزيد على أن نعترف له أنه الشاعر الفذ ، ولولا أنه الشاعر الفذ لما خاصمناه .

« أما أنا أيها السادة فسعيد بهذه الفرصة التى أتيحت لى ، ومكنتنى من أن أعلن رأيى فى صراحة وأن أقول — وقد يكره هذا منى كثير من الناس — مكنتنى من أن أقول ، بالرغم من الذين سخطوا والذين سيسخطون : إنى لاأومن فى هذا العصر الحديث بشاعر عربى كما أومن بالعقاد . أنا أعرف حق المعرفة وأقدر كما ينبغى نتيجة هذه المقالة التى أعلنها سعيداً مغتبطاً . أعلم هذا حق العلم ، وأعلنه متقنعاً به محتملا تبعاته ، وقد تعودت احتمال التبعات الأدبية .

« تسألوننى لماذا أومن بالعقاد فى الشعر الحديث ، وأومن به وحده ؟ وجوابى يسير جداً . لماذا ؟. لأننى أجد عند العقاد مالا أجده عند غيره من الشعراء ، وإن شئتم فإننى لا أجد عند العقاد ما أجده عند غيره من الشعراء ؛ لأنى حين أسمع شعر العقاد ، أو حين أخلو إلى شعر العقاد، فإنما أسمع نفسى أو أخلو إلى نفسى ، إنما أرى صورة قلبى وصورة قلب الجيل الذى نعيش فيه ، وحين أسمع لشعر العقاد ، إنما أسمع الحياة المصرية الحديثة ، وأتبين المستقبل الرائع للأدب العربى الحديث، إنما أرى شيئاً لا أراه عند غيره من الشعراء . تستطيعون أن تنظروا فى أى ديوان من دواوين العقاد ، لا أطلب منكم أن تقرأوا شعر العقاد الآن، إنما انظروا فى الفهرست وحده ، فسترون من هذه النظرة اليسيرة فى هذه الصفحات القليلة ، أن العقاد شىء آخر ، وأن شعر العقاد شىء آخر ،

وأنه أرسل ليتحدث إلى نفوسكم أحاديث لم يتحدث بها أحد من قبل .

« ثم لماذا أيضاً ؟ لماذا أكبر العقاد وأومن به وحده دون غيره من الشعراء فى هذا العصر ؟ لأن العقاد — أيها السادة — يصور لى هذا المثل الأعلى فى الشعر الذى أحببته وتمنيت وجاهدت فى أن يحبه الشباب ، هذا المثل الأعلى الذى يجمع بين جمال العربى القديم وبين أمل المصرى الحديث ، هذا المثل الذى ليس محافظاً مسرفاً فى المحافظة ، وليس مجدداً مسرفاً فى التجديد ، إنما هو مزاج مقتصد منهما ، هو حلقة اتصال ، هو صلة خصبة بين مجدنا القديم وما نطمع فيه من مجدنا الحديث .

« . . . كنا أيها السادة نشفق على الشعر العربى ، وكنا نخاف عليه أن يرتحل سلطانه عن مصر ، وكنا نتحدث حين مات الشاعران العظيمان شوقى وحافظ ، كنا نتحدث عن علَم الشعر العربى المصرى أين يكون ومن يرفعه للشعراء والأدباء يستظلون به ؟ كنا نسأل هذا السؤال ، وكنت أنا أسأل هذا السؤال ، لماذا ؟ لأنى كنت أرى شعر العقاد ، على علو مكانته وجلال خطره شعراً خاصاً مقصوراً على المثقفين والمترفين فى الأدب ، وكنت أسأل : هل آن للشعر القديم المحافظ المسرف فى المحافظة أن يستقر وأن يحتفظ بمجده ، وهل آن للشعر الجديد الذى يصور مجد العرب وأمل المصريين أن ينشط ويقوى ؟ انتظرت فلم أجد للمقلدين حركة أو نشاطاً ، فإذا المدرسة القديمة قد ماتت بموت شوقى وحافظ ، وإذا المدرسة الجديدة قد أخذت تؤدى حقها ، وتنهض بواجبها ، فترضى المصريين والعرب جميعاً ، وإذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضاً ، وإذا الشعور المصرى والقلب المصرى والعواطف المصرية أصبحت لا ترضى أن تصوركما كان يصورها حافظ وشوقى ، إنما تريد وتأبى إلا أن تصور تصويراً جديداً ، هذا التصوير الذى حمل الملايين على إكبار العقاد كما قال أحد الخطباء . إذن لا بأس على الشعر العربى والأدب العربى ، وعلى مكانة مصر فى الشعر والأدب .

« ضعوا لواء الشعر فى يد العقاد ، وقولوا للأدباء والشعراء : أسرعوا واستظلوا بهذا اللواء ، فقد رفعه لكم صاحبه »[١] .

٣ — القصص واستقرار اللون الفنى :

فى هذه الفترة استقر القصص كجنس أدبى ، ولم يعد متردداً بين استلهام التراث وتأسى القصص الغربى[٢] ؛ فقد اتجه تماما إلى الطريق الذى سلكه القصاصون الغربيون ، وتأسى القوالب الفنية فى القصة القصيرة والرواية ، مستدبراً تلك المحاولات التى قصدت إلى استلهام التراث ، كما فعل المويلحى فى « حديث عيسى بن هشام » ، ثم متجاوزاً مرحلة التمهيد التى كانت تمزج القصة ببعض العناصر الغريبة عن فنها الصحيح ، كما فعل المنفلوطى فى « العبرات » . وإلى ذلك كله ظهر جيل من كتاب القصص المتمكنين ، الذين تفرغوا فنياً لهذا الجنس الأدبى ، ولم يشاركوا — كأغلب الكتاب الكبار — فى المجالات الصحفية والسياسية ، ولم يكن همهم المقال أو الكتاب أو ما إلى ذلك . فهؤلاء الكتاب القصصيون الخلص ، هم الذين جعلوا لهذا الجنس الأدبى مكاناً مرموقاً بين الأجناس الأدبية الأخرى .

وليس من شك فى أن القصص مدين فى استقراره — بجانب جهود هؤلاء الرواد — لما كان فى الفترة السابقة من محاولات ولد معها هذا الجنس الأدبى على صورته الفنية فى الأدب الحديث ، حيث كان ميلاد الرواية على يد الدكتور محمد حسين هيكل[٣] ، كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد محمد تيمور[٤] .

---

(١) اقرأ نص الخطبة فى جريدة الجهاد عدد ١٩٣٤/٤/٢٩ .

(٢) اقرأ عن هذا التردد ما كتب فى المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفترة السابقة .

(٣) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد الرواية الفنية على يديه فى المبحث (د) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر فى الفترة السابقة .

(٤) اقرأ ما كتب عنه وعن ميلاد القصة القصيرة على يديه فى المبحث (ه) من مباحث المقال رقم ٣ من مقالات النثر فى الفترة السابقة .

ثم إن القصص مدين فى استقراره — بجانب ذلك — لما كان من جهود المنفلوطى فى قصصه المعرب والمؤلف ، برغم كل ما أخذ عليه من عيوب . فقد جذب القراء إلى هذا الجنس الأدبى ، وحبب إليهم متابعته بفضل ما كان لهذا الكاتب المقتدر من أسلوب مشرق وعاطفة حارة وخيال مجنح [١] .

ولا يمكن أن ينسى فى هذا المقام فضل المترجمين والمعربين ، الذين نقلوا إلى العربية — فى هذه الفترة والفترة التى قبلها — نماذج مختلفة من القصص الغربى ، ومن هؤلاء الذين أسهموا فى هذا الميدان : يعقوب صروف ، الذى ترجم « قلب الأسد » عن « والترسكوت » ، ونجيب حداد ، الذى ترجم « الفرسان الثلاثة » عن « اسكندر دوماس » الأب ، وحافظ إبراهيم ، الذى ترجم « البؤساء » عن « فيكتور هوجو » ، وأحمد حسن الزيات ، الذى ترجم « رفائيل » عن « لامارتين » كما ترجم « آلام فرتر » عن « جوته » ، ومن هؤلاء الذين أسهموا فى ميدان الترجمة القصصية محمد السباعى الذى ترجم « قصة مدينتين » عن « تشارلز دكنز » ، كما ترجم عدداً كبيراً من القصص القصيرة لمشاهير كتاب الغرب [٢] . كما لا ينسى فى هذا المقام فضل أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ فى حركة الترجمة القصصية ، مثل : أحمد حافظ عوض ، وعباس حافظ ، وعبد القادر حمزة ، وإبراهيم المازنى ، ومحمد عبد الله عنان .

فهذه العوامل مجتمعة ، بالإضافة إلى روح ثورة سنة ١٩١٩ وما سببته من غلبة التيار الفكرى الغربى ، ومن رغبة فى خلق أدب مصرى [٣] ، قد منحت

---

(١) اقرأ ما كتب عنه بالمبحث (ب) من مباحث المقال رقم ٣ من المقالات الخاصة بالنثر فى الفترة السابقة .

(٢) نشرت معظم هذه القصص مؤخراً فى مجموعة بعنوان « مائة قصة » وقد نشرها الأستاذ يوسف السباعى نجل المترجم .

(٣) اقرأ ما كتب عن ذلك فى التمهيد للحديث عن أدب هذه الفترة فى صدر هذا الفصل وخاصة المقال رقم ٤ وهو تحت عنوان « الأدب وغلبة الاتجاه التجديدى » .

القصص استقراراً ، ووهبته قوة ، حتى احتل — منذ هذه الفترة — منزلة فى الأدب الحديث ، بعد أن كان بعض الكتاب فى الفترة السابقة يستحى أن يضع اسمه على عمل قصصى ، كما حدث للدكتور محمد حسين هيكل حين نشر « زينب » لأول مرة [١] .

وكان من مظاهر هذا الاستقرار ، نمو القصة القصيرة ونضجها وتحدد ملامحها ؛ حتى صارت كائنا قويًّا يوشك أن يدافع بقية الكائنات الأدبية الأخرى ، وكان ذلك بفضل جيل من الرواد الذين اهتموا بالقصة القصيرة ، وأوشكوا أن يوقفوا نتاجهم عليها ، من أمثال عيسى عبيد وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ومحمود طاهر لاشين [٢] . كما أسهم فى هذا الفضل بعض الكتاب المرموقين ممن كان لهم نشاط كبير فى ميادين عديدة من ميادين الأدب ، مثل إبراهيم المازنى وتوفيق الحكيم [٣] . كما أسهم فى هذا الفضل بعض شباب الأدب فى ذلك الحين ، ممن سيكون لهم شأن كبير فى الفن القصصى بعد ذلك ، مثل نجيب محفوظ [٤] .

كذلك كان من مظاهر هذا الاستقرار للفن القصصى — فى هذه الفترة — نمو الرواية الفنية أيضا ؛ حيث كثرت الأعمال الروائية الجيدة ، وتعددت

---

(١) كان ذلك سنة ١٩١٢ ، وقد كتب المؤلف على الرواية : (زينب : مناظر وأخلاق ريفية — بقلم فلاح مصرى) .

(٢) أخرج عيسى عبيد فى هذه الفترة مجموعة « إحسان هانم » سنة ١٩٢١ وأخرج شحاته عبيد مجموعة « درس مؤلم » سنة ١٩٢٢ ، وأخرج محمود تيمور تسع مجموعات قصصية تبدأ « بالشيخ جمعه » وتنتهى « بفرعون الصغير » ، وأخرج محمود طاهر لاشين مجموعتين هما « سخرية الناى » سنة ١٩٢٦ و« يحكى أن » سنة ١٩٢٩ .

(٣) أخرج المازنى فى هذه الفترة ثلاث مجموعات هى : « صندوق الدنيا » سنة ١٩٢٩ و« خيوط العنكبوت » سنة ١٩٣٥ ، ثم « فى الطريق » سنة ١٩٣٧ . أما الحكيم فأخرج مجموعة « عهد الشيطان » سنة ١٩٣٨ .

(٤) أخرج نجيب فى هذه الفترة مجموعة « همس الجنون » سنة ١٩٣٨ .

ألوانها ، وتمايزت اتجاهاتها ؛ فكان منها اللون التحليلي النفسي ، واللون التجريبي الشخصي ، واللون الاجتماعي الإصلاحي ، واللون الذهني الفكري ، واللون التاريخي القومي[١] .

كما كان من مظاهر استقرار الفن القصصي وقرته أيضاً ، مشاركة كبار الكتاب في كتابة بعض الروايات ، حيث ظهرت كتابات روائية للدكتور طه حسين وللأستاذ العقاد وللأستاذ المازني . كل هذا بالإضافة إلى جهود جيل الكتاب القصصين الخلص ؛ من أمثال عيسى عبيد ، ومحمود طاهر لاشين ، ومحمود تيمور ، ثم نجيب محفوظ[٢] .

وعلاوة على هذا كله ظهرت بعض الفنون الأدبية ذات الملامح القصصية ، كفن الترجمة الذاتية ، الذى مثلته « الأيام » لطه حسين ، وكفن «اليوميات» الذى مثلته « يوميات نائب فى الأرياف » لتوفيق الحكيم .

وتفصيل القول عن كل هذه الفنون القصصية المختلفة ، وعن كل عمل من الأعمال المتصلة بها ؛ فى الكتاب الذى خُصص لدراسة « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » وهو الكتاب الثانى المكمل لهذا الكتاب الأول .

---

(١) الروايات التحليلية فى هذه الفترة هى : « ثريا » لعيسى عبيد سنة ١٩٢٢ ، و« رجب أفندى » لمحمود تيمور سنة ١٩٢٨ ، و« الأطلال » للمؤلف نفسه سنة ١٩٣٤ ، و « أديب » لطه حسين سنة ١٩٣٥ . وروايات التجربة الشخصية فى هذه الفترة هى : « إبراهيم الكاتب » للمازنى سنة ١٩٣١ ، و« سارة » للعقاد سنة ١٩٣٨ ، و« عصفور من الشرق » للحكيم سنة ١٩٣٨ و « نداء المجهول » لتيمور سنة ١٩٣٩ . . . وروايات الطبقة الاجتماعية تمثلها : « حواء بلا آدم » لمحمود طاهر لاشين سنة ١٩٣٤ ، و« دعاء الكروان » لطه حسين سنه ١٩٣٤ ... واللون الذهنى تمثله « عودة الروح » للحكيم سنة ١٩٣٣ . أما اللون التاريخى فتمثله : « ابنة المملوك » لمحمد فريد أبى حديد سنة ١٩٢٦ ، و « عبث الأقدار » لنجيب محفوظ سنة ١٩٣٩ .

(٢) اقرأ تراجم لهؤلاء ودراسة لأعمالهم القصصية فى : « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » للمؤلف .

٤ — المسرحية وتأصيل الأدب المسرحي :

كان النشاط المسرحي قد تضاعف فى أواخر الفترة السابقة ، وبخاصة بعد عودة جورج أبيض إلى مصر وتأليفه لفرقته ، التى كانت فرقة طليعية فى ذلك الوقت . ثم ازدهر هذا النشاط المسرحي فى أوائل سنوات هذه الفترة التى أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ حيث تعددت الفرق المسرحية التى لمع فيها كبار الممثلين والمخرجين ، الذين يعتبرون جيل الأساتذة لفن التمثيل فى مصر . فقد كانت هناك منذ أواخر الفترة السابقة وأوائل هذه الفترة . فرقة منيرة المهدية . وفرقة عبد الرحمن رشدى ، وفرقة أبناء عكاشة ، وجمعية رقى الآداب والتمثيل ، وجمعية أنصار التمثيل ، وفرقة عزيز عيد ، وفرقة الريحانى ، وفرقة على الكسار [١] .

غير أنه منذ أعقاب الحرب الكبرى الأولى كان قد غلب على المسرح الجانب الهزلى ، وأصبح الجانب الجاد فى المحل الثانى ، ووصل الأمر إلى ما يشبه الأزمة للمسرح الجاد فى أوائل الفترة التى يُساق عنها الحديث [٢] ، حتى أصبحت الحاجة ماسة إلى فرقة مسرحية جديدة تضطلع بالمسرح الجاد وتبذل فى سبيله كثيراً من الجهود . وقد كانت فرقة رمسيس المسرحية التى كونها يوسف وهبى سنة ١٩٢٣ [٣] ، هى الفرقة التى اضطلعت بهذه المهمة [٤] . وقد آزرتها بعض الوقت فرقة فاطمة رشدى . غير أن جهود فرقة رمسيس ما لبثت أن ضعفت فى أوائل الثلاثينيات أمام معوقات كثيرة كان المال فى مقدمتها . ثم زاد من فتور حماس هذه الفرقة وغيرها من الفرق المسرحية ظهور السينما وإنتاج أوائل الأفلام المصرية ، التى بدأت تجذب المشاهدين

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٤١ وما بعدها .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ وما بعدها .

(٣) انظر : صحيفة الأهرام العدد الصادر فى ١٩٥٣/٣/٧ .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٩ .

وتحولهم من المسارح إلى دور الخيالة [١] .

وهنا مست الحاجة إلى رعاية الدولة للمسرح ، فألفت الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ، وضمت نخبة ممتازة من كبار الممثلين والمخرجين . وعهد برياستها إلى الشاعر الكبير خليل مطران .

وهكذا استمر النشاط المسرحي حياً نامياً أغلب سنوات هذه الفترة بفضل تلك الفرق الأهلية العديدة، التي كان من أهمها فرقة رمسيس ، ثم بفضل تلك الفرقة الحكومية التي كانت تحمل اسم الفرقة القومية .

ومن خلال أضواء تلك الفرق العديدة لمع عزيز عيد ، ويوسف وهبي ، ونجيب الريحاني ، وزكي طليمات ، وحسين رياض ، وفؤاد شفيق ، وأحمد علام ، وسليمان نجيب ، كما تألقت أسماء : روز اليوسف . وفاطمة رشدي ، وأمينة رزق ، وزينب صدقي .

وقد كان من مظاهر النشاط المسرحي في هذه الفترة افتتاح أول معهد للتمثيل . ذلك المعهد الذي أشرف على إنشائه زكي طليمات . والذي ما لبث أن أغلق في عهد صدقي وعلى يد وزير المعارف في عهد حلمي عيسى ، بحجة المحافظة على التقاليد . ولكن هذا المعهد برغم إغلاقه في ذاك العهد ، قد أسهم هو الآخر في النشاط المسرحي وخرج طائفة من أعلام التمثيل رجالا ونساء ، مثل : حسين صدقي وأحمد بدرخان ، وروحية خالد وزوزو حمدي الحكيم [٢] .

كذلك كان من مظاهر النشاط المسرحي في هذه الفترة ظهور أول مجلة للمسرح ، وهي تلك المجلة التي كان يصدرها محمد عبد المجيد حلمي ،

---

(١) ظهر أول فيلم مصري سنة ١٩٢٧ ، وهو فيلم ليلى ، وكان فيلماً صامتاً . وظهر أول فيلم مصري ناطق سنة ١٩٣٥ وهو فيلم أولاد الذوات ، انظر : صحيفة الأخبار ، العدد الصادر في ١٢ نوفمبر سنة ١٩٦٧ .

(٢) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ١١١ وما بعدها .

والتي كان يكتب فيها التابعي أول كتاباته في النقد الفني»[١] .

وكما سبب هذا النشاط المسرحي تألق عدد من كبار الممثلين والممثلات ، سبب كذلك التماع عدد من الكتاب ، الذين أمدوا المسرح بكثير من المسرحيات ، ما بين مؤلفة ومقتبسة ومترجمة . ومن هؤلاء : محمد لطفي جمعة ، وعباس علام ، وبديع خيري ، وأنطون يزبك ، وإسماعيل وهبي ، ووداد عرفي ، ثم يوسف وهبي ونجيب الريحاني ؛ فقد أصبح الأول يؤلف لنفسه بعد أن كان يؤلف له أنطون يزبك ، كما صار الثاني يشارك بديع خيري في التأليف حيناً والاقتباس من المسرحيات الفرنسية حيناً آخر .

وربما يضاف إلى هذه المظاهر الدالة على نشاط الحركة المسرحية ونموها في فترة ما بين الحربين ، ما كان من جذب العمل المسرحي لعدد من الشباب المثقف من أبناء الأسر المحافظة . فقد اقتحم كثير من هؤلاء ميدان التمثيل بجرأة ، فأسهموا في تمزيق ما تبقى على المسرح من ظلال الازدراء . التي كانت تلقي ظلماً عليه ، ونسجوا بدلا من تلك الظلال. حللا من التقدير والإجلال ، ما زال المسرح يرفل فيها منذ ذلك الحين . وفي هذا المقام يذكر محمد تيمور ، الذي اشتغل بالمسرح تمثيلا وتأليفاً ؛ وهو ابن العالم والأديب الكبير أحمد باشا تيمور . كما يذكر عبد الرحمن رشدي [٢] ، وهو المحامي اللامع الذي آثر خشبة المسرح على منصة الدفاع ، كما يذكر محمد عبد الرحمن[٣] ، وهو أستاذ الجغرافيا المتخصص في إنجلترا ، والذي كان أول رئيس لجمعية أنصار التمثيل ، والذي قام بدور البطولة في بعض المسرحيات [٤] . ثم يذكر يوسف وهبي ، ابن أحد البشوات المرموقين ، والذي آثر دراسة التمثيل في إيطاليا على دراسة أي شيء آخر ، ثم كرس

(١) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٧٤ .

(٢) انظر : المصدر السابق ص ٤٥ وما بعدها .

(٣) هو شقيق الرائد القصصي محمود طاهر لاشين .

(٤) انظر : طلائع المسرح العربي لمحمود تيمور ص ٦١ وما بعدها .

حياته لهذا الفن رغم مقاومة والده الباشا لهذا الاتجاه [١] .

وطبيعى أن يكون لهذا النشاط المسرحى النامى أثر واضح على أدب المسرح ؛ فبالإضافة إلى المسرحيات الكثيرة التى كان يقوم عليها عمل تلك الفرق العديدة — والتى لا يصل كثير منها إلى مستوى الأدب — ظهرت نصوص مسرحية أدبية منوعة غنية ، نمت الأدب المسرحى — الذى ولد غضاً فى الفترة السابقة [٢] — وجعلته نوعاً أصيلا من أنواع الأدب المصرى الحديث .

وهذه النصوص المسرحية الأدبية ، التى نمت أدب المسرح وأصّلته ، قد تجلت فى نتاج علمين من أعلام الأدب المصرى : هما أحمد شوقى ، وتوفيق الحكيم . فعلى جهود شوقى تم تأصيل المسرحية الشعرية ، حيث أخرج فى هذه الفترة خمس مسرحيات شعرية هى : « مصرع كليوباترة » و« قمبيز » ، و « مجنون ليلى » و « عنترة » و « الست هدى » ، بالإضافة إلى إعادة كتابة مسرحيته الشعرية الأولى « على بك الكبير » التى كتبها فى الفترة السابقة [٣] .

وعلى جهود الحكيم تم تأصيل المسرحية النثرية ، حيث أخرج فى هذه الفترة مسرحيتين ذهنيتين هما : « أهل الكهف » و « شهر زاد » ، بالإضافة إلى مسرحيته السياسية « براسكا أو مشكلة الحكم » . هذا إلى جانب عدد

---

(١) انظر : طلائع المسرح العربى لمحمود تيمور ص ٧٧ .

(٢) انظر : الفصل الذى ختم به الحديث عن الأدب فى الفصل السابق ، وعنوان الفصل : « المسرحية وأولية الأدب المسرحى » .

(٣) تواريخ ظهور المسرحيات هى : « مصرع كليوباترة » سنة ١٩٢٧ ، « قمبيز » سنة ١٩٣١ ، و « مجنون ليلى » سنة ١٩٣١ ، « عنترة » سنة ١٩٣٢ . أما « الست هدى » فلم تنشر فى حياة المؤلف .

من المسرحيات الاجتماعية والنفسية التى ضمها كتابه « مسرحيـات توفيق الحكيم » [1] .

وكلٌّ من مسرحيات شوقى والحكيم جعلت الأدب المسرحى يأخذ مكاناً مرموقاً بين الفنون الأدبية فى الأدب المصرى ، إذ أصبحت هذه المسرحيات نصوصاً حية من هذا الأدب ، وأنماطاً ينسج على منوالها الأدباء .

وقد فُصِّل القول عن هذا الأدب المسرحى وعن كل هذه الأعمال الشعرية والنثرية التى تمثله ؛ فى الـكتاب الثانى ، الذى جُعل لدراسة : « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » ، والذى هو توأم هذا الـكتاب الأول .

أسأله أن ينفع بهما وأن يثيب عليهما . وله الحمد فى الأولى والآخرة .

(١) ظهرت « أهل الكهف » سنة ١٩٣٢ ، وظهرت « شهر زاد » سنة ١٩٣٤ ، وظهرت « براسكا » سنة ١٩٣٩ ، وظهرت مجموعة مسرحيات توفيق الحكيم » سنة ١٩٣٧ ، فى مجلدين .

مراجع الكتاب

مرتبة عناوينها حسب الحروف الهجائية

أولا — المراجع العربية

الكتب :

(أ)

١ — الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر للدكتور محمد حسين ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٤ — ١٩٥٦) .

٢ — آثار الزعيم سعد زغلول ، جمع إبراهيم الجزيرى ج ١ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٣ — الأدب العربي المعاصر فى مصر للدكتور شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٦١) .

٤ — أدب المازنى للدكتورة نعمات فؤاد (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

٥ — أدب المقالة الصحفية للدكتور عبد اللطيف حمزة ج ٢ — ج ٦ (القاهرة سنة ١٩٥٠ — ١٩٥٤) .

٦ — الأدب الأندلسى للدكتور أحمد هيكل ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

٧ — الأدب وفنونه للدكتور عز الدين إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

٨ — أدبنا وأدباؤنا فى المهاجر الأمريكية لجورج صيدح (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

٩ — الأدب ومذاهبه للدكتور محمد مندور ط ٢ (القاهرة سنة ١٩٥١) .

١٠ — أرواح شاردة لعلى محمود طه المهندس ط ٤ .

١١ — الأزهر وتاريخه وتطوره (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

١٢ — الإسلام فى شعر شوقى للدكتور أحمد الحوفى (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

١٣ — أسواق الذهب لأحمد شوقى ط . دار الهلال (القاهرة سنة ١٩٣٢) .

١٤ — الأعلام لخير الدين الزركلى عشرة أجزاء (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٥ — أعلام من الشرق والغرب لمحمد عبد الغنى حسن (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

١٦ – أفيون الشعوب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٧ – إنشاء العطار للشيخ حسن العطار (القاهرة سنة ١٩٠٤هـ) .

(ب)

١٨ – بدائع الزهور لابن إياس (استانبول سنة ١٩٣٢) .

١٩ – برناردشو لأحمد خاكى (الإسكندرية سنة ١٩٦٧) .

(ت)

٢٠ – تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر للويس شيخو ج ١ ، ج ٢ (بيروت سنة ١٩٠٨ – ١٩١٠) .

٢١ – تاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان ج ٤ بتحقيق شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

٢٢ – تاريخ البعثات الحكومية لمحمد فؤاد شاكر (بحث مكتوب على الآلة الكاتبة بمكتبة وزارة التربية) .

٢٣ – تاريخ التعليم فى عصر محمد على لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٣٨) .

٢٤ – تاريخ التعليم فى مصر – عصر إسماعيل لأحمد عزت عبد الكريم (القاهرة سنة ١٩٤٥) .

٢٥ – تاريخ الحركة القومية لعبد الرحمن الرافعى مجلدان (القاهرة سنة ١٩٢٩ – ١٩٣٠) .

٢٦ – تاريخ الشيخ محمد عبده لمحمد رشيد رضا ٤ أجزاء (القاهرة سنة ١٩٣١) .

٢٧ – تاريخ مصر الاقتصادى والمالى للدكتور أمين مصطفى عفيفى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

٢٨ – تاريخ مصر من الفتح العثمانى لسليم حسن ط ٦ (القاهرة سنة ١٩٢٤) .

٢٩ ـ تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر لجورجى زيدان ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩١٠) .

٣٠ ـ تخليص الإبريز فى تلخيص باريز لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

٣١ ـ تطور الرواية العربية للدكتور عبد المحسن بدر (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

٣٢ ـ تطور الشعر العربى الحديث فى مصر للدكتور ماهر حسن فهمى (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

٣٣ ـ تطور الصحافة المصرية للدكتور إبراهيم عبده (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

٣٤ ـ تقويم جامعة القاهرة (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

٣٥ ـ تقويم دار العلوم لمحمد عبد الجواد (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

(ث)

٣٦ ـ ثورة الأدب للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٣٧ ـ ثورة سنة ١٩١٩ لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٦) .

٣٨ ـ الثورة العرابية لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٤٩) .

(ج)

٣٩ ـ جماعة أبوللو لعبد العزيز الدسوقى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

(ح)

٤٠ ـ حافظ إبراهيم للدكتور عبد الحميد سند الجندى (القاهرة سنة ١٩٦٠) .

٤١ ـ حافظ وشوقى للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٤٢ ـ الحجاج بن يوسف لجورجى زيدان (القاهرة سنة ١٩٠٢) .

٤٣ ـ حديث الأربعاء للدكتور طه حسين ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ (القاهرة سنة ١٩٢٦ ـ ١٩٤٥) .

٤٤ ــ حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى (القاهرة ــ مطبعة مصر) .

٤٥ ــ حصاد الهشيم لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٣٢) .

٤٦ ــ حوليات مصر السياسية لأحمد شفيق ــ تمهيد ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٤٧ ــ حياة الرافعى لمحمد سعيد العريان (القاهرة سنة ١٩٣٩) .

(خ)

٤٨ ــ الخطابة السياسية لعبد الصبور مرزوق (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم) .

٤٩ ــ الخطط التوفيقية لعلى مبارك (القاهرة سنة ١٣٠٥ ــ ١٣٠٦ﻫ) .

٥٠ ــ خلاصة اليومية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩١٢) .

(د)

٥١ ــ دراسات فى الرواية المصرية للدكتور على الراعى (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

٥٢ ــ الديوان لعباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازنى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة ١٩٢٠ ــ ١٩٢١) .

٥٣ ــ ديوان أطياف الربيع لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٥٤ ــ ديوان أغانى الكوخ لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٥) .

٥٥ ــ ديوان الألحان الضائعة لحسن كامل الصيرفى (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

٥٦ ــ ديوان أنداء الفجر لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩١٠) .

٥٧ ــ ديوان البارودى طبعة دار الكتب ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٤٠ ــ ١٩٤٢) .

٥٨ ــ ديوان بعد الأعاصير لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٥٠) .

٥٩ ــ ديوان حافظ لحافظ إبراهيم ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٣٩) .

٦٠ ــ ديوان الخليل لخليل مطران (القاهرة سنة ١٩٠٨) .

٦١ ــ ديوان زينب للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٤) .

٦٢ – ديوان الساعاتى لمحمود صفوت الساعاتى (القاهرة سنة ١٩١١) .

٦٣ – ديوان السيد محمد شهاب الدين (القاهرة سنة ١٢٧٧هـ) .

٦٤ – ديوان شرق وغرب لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٧) .

٦٥ – ديوان الشفق الباكى لأحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

٦٦ – ديوان الشوق العائد لعلى محمود طه المهندس (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

٦٧ – ديوان الشوقيات لأحمد شوقى ج ١ ، ج ٢ ، ج٣ ، ج ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٨ ، ١٩٥٠ ، ١٩٥١) .

٦٨ – ديوان الشيخ على أبى النصر (القاهرة ١٣٠٠ هـ) .

٦٩ – ديوان صالح جودت (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

٧٠ – ديوان صالح مجدى (القاهرة سنة ١٣١١ هـ) .

٧١ – ديوان عابر سبيل لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .

٧٢ – ديوان عائشة التيمورية (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

٧٣ – ديوان عبد الرحمن شكرى (الإسكندرية سنة ١٩٦٠) .

٧٤ – ديوان عبد المطاب لمحمد عبد المطلب (القاهرة بدون تاريخ) .

٧٥ – ديوان العقاد لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٨).

٧٦ – ديون عودة الراعى لأحمد زكى أبى شادى (الإسكندرية سنة١٩٤٢).

٧٧ – ديوان الكاشف لأحمد الكاشف ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩١٣ – ١٩١٤) .

٧٨ – ديوان ليالى الملاح التائه (القاهرة سنة ١٩٤٣) .

٧٩ – ديوان المازنى لإبراهيم عبد القادر المازنى ط . المجلس الأعلى لرعاية الفنون (القاهرة سنة ١٩٦١) .

٨٠ – ديوان مجد الإسلام لأحمد محرم (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

٨١ – ديوان محرم لأحمد محرم ج ١ (القاهرة سنة١٩٠٨)، ج ٢ (دمنهور سنة ١٩٢٠) .

٨٢ — ديوان مختارات وحى العام للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٢٨) .
٨٣ — ديوان الملاح التائه لعلى محمود طه المهندس ط ٤ (القاهرة سنة ١٩٤٣) .
٨٤ — ديوان ناجى ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦١) .
٨٥ — ديوان نسيم لأحمد نسيم القاهرة سنة ١٣٢٦ هـ) .
٨٦ — ديوان هدية الكروان لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
٨٧ — ديوان هكذا أغنى لمحمود حسن إسماعيل (القاهرة سنة ١٩٣٨) .
٨٨ — ديوان وحى الأربعين لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٣) .
٨٩ — ديوان وطنيتى لعلى الغاياتى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٤٧) .
٩٠ — ديوان الينبوع للدكتور أحمد زكى أبى شادى (القاهرة سنة ١٩٣٤) .

(ر)

٩١ — رائد الشعر الحديث لمحمد عبد المنعم خفاجى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٥٥ — ١٩٥٦) .
٩٢ — رفاعة الطهطاوى للدكتور أحمد بدوى (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
٩٣ — الرمزية والأدب العربى الحديث لأنطون كرم غطاس (بيروت سنة ١٩٤٩) .
٩٤ — الروائع لشعراء الجيل جمع محمد فهمى (القاهرة سنة ١٩٤٥) .
٩٥ — الرمانتيكية للدكتور محمد غنيمى هلال (القاهرة سنة ١٩٥٦) .
٩٦ — الرومانتيكية ومعالمها فى الشعر العربى الحديث لعيسى بلاطة (بيروت سنة ١٩٦٠) .

(ز)

٩٧ — زعماء الإصلاح لأحمد أمين (القاهرة سنة ١٩٤٨) .
٩٨ — زينب للدكتور محمد حسين هيكل ط الشركة العربية (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

(س)

٩٩ ـ ساعات بين الكتب لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٩) .

١٠٠ ـ سعد زغلول ـ سيرة وتحية لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

(ش)

١٠١ ـ شرح ديوان الحماسة للمرزوقي (القاهرة سنة ١٩٥١) .

١٠٢ ـ شعراء الرابطة العلمية لنادرة السراج (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

١٠٣ ـ الشعر العربي في المهجر لمحمد عبد الغني حسن (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٠٤ ـ شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٣٧) .

١٠٥ ـ الشعر المصري بعد شوقي للدكتور محمد مندور الحلقات ١ ، ٢ ، ٣ (القاهرة سنة ١٩٥٥ ، ١٩٥٧ ، ١٩٥٨) .

١٠٦ ـ شعراء الوطنية لعبد الرحمن الرافعي (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

(ص)

١٠٧ ـ الصحافة والأدب في مصر للدكتور عبد اللطيف حمزة (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٠٨ ـ صهاريج اللؤلؤ لمحمد توفيق البكري (الطبعة الثانية بدون تاريخ) .

(ع)

١٠٩ ـ عبده بك لأحمد زكي أبي شادي (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

١١٠ ـ العبرات لمصطفى لطفي المنفلوطي (القاهرة سنة ١٩٣٥) .

١١١ ـ عبرات الشرق على الزعيم سعد، جمع البحيري (القاهرة سنة ١٩٢٧) .

١١٢ ـ عجائب الآثار لعبد الرحمن الجبرتي (القاهرة سنة ١٣٢٢ هـ) .

١١٣ ـ عصر إسماعيل لعبد الرحمن الرافعي (القاهرة سنة ١٩٣٢) .

١١٤ ـ العقاد ـ دراسة وتحية (القاهرة سنة ١٩٦٢) .

١١٥ ـ علم الدين لعلي مبارك ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ (القاهرة سنة ١٨٨٣) .

١١٦ — على محمود طه للسيد تقى الدين السيد (القاهرة من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) . .

(غ)

١١٧ — الغربال لميخائيل نعيمة (القاهرة سنة ١٩٢٣) .

(ف)

١١٨ — فجر القصة ليحيى حقى (القاهرة — المكتبة الثقافية رقم ٦) .

١١٩ — فن الخطابة للدكتور أحمد الحوفى ط ٣ (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٢٠ — الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث للدكتور محمود شوكت (القاهرة سنة ١٩٦٣) .

١٢١ — فى الأدب الحديث لعمر الدسوقى ج ١ ، ج ٢ (القاهرة سنة ١٩٦١) .

١٢٢ — فى الأدب المصرى المعاصر للدكتور عبد القادر القط (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٢٣ — فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٤٩) ؛

١٢٤ — فى أعقاب الثورة المصرية لعبد الرحمن الرافعى ج ١ ، ج ٢ ، ج ٣ ، (القاهرة سنة ١٩٤٧ — ١٩٥١)

١٢٥ — فى أوقات الفراغ للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

١٢٦ — فى الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٢٧ — فى منزل الوحى للدكتور محمد حسين هيكل (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

(ق)

١٢٨ — قبض الريح لإبراهيم عبد القادر المازنى (القاهرة سنة ١٩٤٨) .

١٢٩ — القصة فى الأدب العربى الحديث للدكتور يوسف نجم (القاهرة سنة ١٩٥٢) .

١٣٠ ـ القصة القصيرة فى مصر لعباس خضر (القاهرة سنة ١٩٦٦) .

(م)

١٣١ ـ ما تراه العيون لمحمد تيمور ـ ط . وزارة الثقافة (القاهرة سنة ١٩٦٤) .

١٣٢ ـ محاضرات عن إبراهيم المازنى للدكتور محمد. مندور (القاهرة سنة ١٩٥٤) .

١٣٣ ـ محمد عبده للدكتور عثمان أمين (القاهرة سنة ١٩٤٤) .

١٣٤ ـ المدخل فى النقد الأدبى للدكتور محمد غنيمى هلال (القاهرة سنة ١٩٥٨) .

١٣٥ ـ محمد عبد المعطى الهمشرى لصالح جودت (من مطبوعات المجلس الأعلى لرعاية الفنون) .

١٣٦ ـ مذكرات عرابى لأحمد عرابى (القاهرة ـ الهلال سنة ١٩٥٣) .

١٣٧ ـ مذكراتى فى نصف قرن لأحمد شفيق (القاهرة سنة ١٩٣٦) .

١٣٨ ـ المرشد الأمين فى تعليم البنات والبنين لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٢٩٢ هـ) .

١٣٩ ـ المسرحية لعمر الدسوقى (القاهرة سنة ١٩٥٦) .

١٤٠ ـ المسرحية للدكتور يوسف نجم (بيروت سنة ١٩٥٦) .

١٤١ ـ المسرحية فى شعر شوقى للدكتور محمود شوكت (القاهرة ١٩٤٧) .

١٤٢ ـ المسرح النثرى للدكتور محمد مندور ـ الحلقة الأولى (القاهرة من مطبوعات معهد الدراسات العربية) .

١٤٣ ـ مسرحيات شوقى للدكتور محمد مندور (القاهرة سنة ١٩٥٥) .

١٤٤ ـ مصر والسودان فى أوائل عهد الاحتلال البريطانى لعبد الرحمن الرافعى (القاهرة سنة ١٩٤٢) .

١٤٥ ـ مصطفى كامل لعبد الرحمن الرافعي (القاهرة سنة ١٩٥٠) .
١٤٦ ـ مطالعات فى الكتب والحياة لعباس محمود العقاد (القاهرة سنة ١٩٢٤) .
١٤٧ ـ مع العقاد للدكتور شوقى ضيف (القاهرة سنة ١٩٦٤) .
١٤٨ ـ المنفلوطى ـ حياته وأدبه لمحمد أبى الأنوار (رسالة ماجستير مكتوبة على الآلة الكاتبة بمكتبة كلية دار العلوم) .
١٤٩ ـ مناهج الألباب المصرية لرفاعة الطهطاوى (القاهرة سنة ١٢٨٦ هـ) .
١٥٠ ـ من حديث الشعر والنثر للدكتور طه حسين (القاهرة سنة ١٩٣٦) .
١٥١ ـ مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك لرفاعة الطهطاوى (بيروت سنة ١٨٨٥) .
١٥٢ ـ موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس (القاهرة سنة ١٩٤٩) .
١٥٣ ـ الميثاق الوطنى للرئيس جمال عبد الناصر (القاهرة ١٩٦٢) .

(ن)

١٥٤ ـ نشأة النثر الحديث لعمر الدسوقى ج ١ (القاهرة سنة ١٩٦١) .
١٥٥ ـ نشأة النقد الأدبى الحديث فى مصر لعز الدين الأمين (القاهرة سنة ١٩٦٢) .
١٥٦ ـ النثر العربى المعاصر فى مائة عام لأنور الجندى (القاهرة سنة ١٩٦١) .
١٥٧ ـ النظرات ط ١٦ (القاهرة سنة ١٩٥٧) .

(و)

١٥٨ ـ وطنية شوقى للدكتور أحمد الحوفى (القاهرة سنة ١٩٥٥) .
١٥٩ ـ وميض الروح لمحمد تيمور (القاهرة سنة ١٩٢٢) .

الدوريات :

١ ــ صحيفة الأخبار سنة ١٩٦٧ .

٢ ــ مجلة الأدب سنة ١٩٦٣ .

٣ ــ مجلة أدبي سنة ١٩٣٦ .

٤ ــ مجلة البعثة الكويتية ١٩٥٤ .

٥ ــ مجلة أبولو سنة ١٩٣٢ ، ١٩٣٣ ، ١٩٣٤ .

٦ ــ صحيفة البلاغ الأسبوعى سنة ١٩٢٦ .

٧ ــ صحيفة الجريدة سنة ١٩٠٧ .

٨ ــ صحيفة الجهاد سنة ١٩٣٤ .

٩ ــ صحيفة الدستور سنة ١٩٠٧ ، ١٩٠٨ .

١٠ ــ مجلة الرسالة ١٩٣٥ ، ١٩٤٦ ، ١٩٦٥ .

١١ ــ صحيفة السياسة الأسبوعية ١٩٢٦ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٢ .

١٢ ــ صحيفة عكاظ سنة ١٩١٣ ، ١٩١٤ .

١٣ ــ مجلة العصور سنة ١٩٢٨ ، ١٩٢٩ ، ١٩٣٠ .

١٤ ــ مضابط مجلس النواب من سنة ١٩٢٤ ــ ١٩٣٩ .

١٥ ــ مجلة المنار سنة ١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٢٧ .

١٦ ــ مجلة الهلال سنة ١٩٢٦ ، ١٩٣٢ ، ١٩٦٦ .

ثانياً – المراجع الأجنبية

1. Ahmed Shawki, Prince de Poètes. A. El-Gomayel (Le Caire 1949).
2. Allenby in Egypt : Viscount Wavell. (London 1943).
3. An Introduction to the English novel : A. Kettle (London 1953).
4. A Premier of Literary Criticism:G.E. Hollingworth (Univ. Tulorial Press 1948).
5. Aspects of the Novel : E.M. Forster (London 1947).
6. The Cambridge History of English Literature (Vol. 12).
7. The Encyclopeadia Britannica (Vol. 20).
8. Hafiz and Shawqui : A.J. Arberry : J.R.A.S. (January 1937 Part 1).
9. Lectures on English Poets : Wiliam Hazlitt (London 1951).
10. Modern Egypt : The Earl of Cromer. Vol. 2. (London 1908).
11. The Name and Nature of Poetry : A.E. Housman (Univ. Press, Cambridge, 1945).
12. The Poetic Image : C. Day Lewys (London 1947).
13. Poetry and Contemplation : G.R. Hamilton.
14. Poetry Direct and Ablique : E.M.W. Tillyard.
15. Point of View : T.S. Eliot (London, 5 imp.)
16. Reading the Short Story: H. Shaw and D. Bement. (New York 1941).
17. The Rise of the novel : I. Watt (California 1957).
18. Romanticism : Lascelles abercrombie (London 1927).
19. Short Story Writing : S.A. Moseley (London 1948).
20. The Situation in Egypt : The Earl of Cromer (London 1908).
21. The Structure of the Novel : E. Muir (London 1954).
22. Studies on the Civilization of Islam : A.R. Gibb (London 1962).
23. Style : Walter Raleigh (London 1962).
24. What is Classic : T.S. Eliot (1944).



